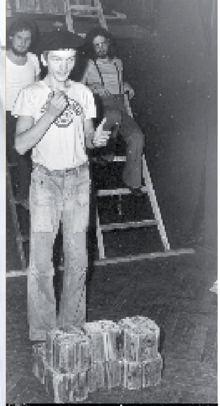


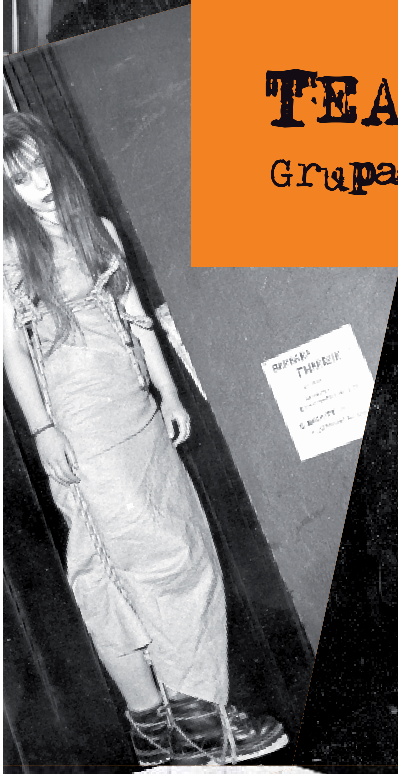




Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek

TEATR 38.
Grupa Piotra Szczerskiego

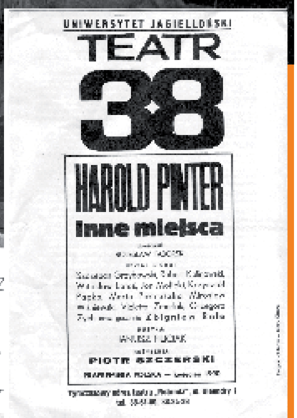












Teatr 38.

Grupa Piotra Szczerskiego

Prowincjonalna
Oficyna
Wydawnicza

Materiały do dziejów kultury studenckiej

Tom pierwszy: *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera*, Bochnia 2007;

Tom drugi: *Przygody z metacodziennością. Teatr 38 w latach 1960-1972,* Bochnia 2010;

Tom trzeci: *Teatr 38. Grupa Piotra Szczerskiego,* Bochnia 2013.

Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek

Teatr 38. Grupa Piotra Szczerskiego

Bochnia–Kraków–Warszawa
2013

Projekt okładki:
Krzysztof Woźniak

ISBN: 978-83-63831-12-7

Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza
Proszówki 361, 32-700 Bochnia
tel.fax (14) 611 00 71



Piotr Szczerski

Wprowadzenie

Upadek Teatru 38[1] w 1973 roku następuje głównie z powodu wyczerpania się możliwości intelektualnych zespołu. Wprawdzie w publicystyce studenckiej tamtego okresu dominuje pogląd o rzekomym upadku teatru studenckiego, ale sąd taki był wynikiem szybko następującej zmiany pokoleniowej (a nawet błyskawicznych zmian pokoleniowych). Utyskiwaniom krytyki przeczyło życie studenckie, kluby tętniły od aktywności, akademiki pełne były inicjatyw intelektualnych. Często mówiło się o „uwiądzie" teatru studenckiego, tej specyficznej dziedziny aktywności twórczej studentów, sugerując iż było to wynikiem zestarzenia się idei, myśli, ludzi.[2] W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych działają jednak, niezwykle aktywnie, uznane i cenione

[1] O wcześniejszych okresach działania Teatru 38 zob. Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek: *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera. Materiały do dziejów kultury studenckiej. T. I.* Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia-Kraków-Warszawa 2007 oraz Idem: *Przygody z metacodziennością. Teatr 38 w latach 1960-1972. Materiały do dziejów kultury studenckiej. T. II.* Bochnia-Kraków-Warszawa 2010.

[2] Tadeusz Nyczek: *Przeżyć swoją współczesność.* „Scena", Warszawa 1973, nr 1; Krystyna Zbijewska: *Waldemar Krygier. Teatr musi być komunikatywny.* „Dziennik Polski", Kraków 1973, nr 298; Tadeusz Nyczek: *Paradoks o młodym aktorze.* „Dialog", Warszawa 1975, nr 5. Tadeusz Skoczek: *Kultura studencka. Mit i rzeczywistość.* Kraków 1988. Niedawno ukazała się ważna monografia kompleksowo omawiająca kulturę studencką do początku lat 80. *Kultura studencka. Zjawisko-twórcy-instytucje,* pod redakcją Edwarda Chudzińskiego. Fundacja STU, Kraków 2011.

ekipy teatrów „pokolenia 68”: Kalambur (1957-1979)[3], Teatr STU (1966-1979)[4], Teatr 77 (1969-1979)[5], „Pleonazmus” (1970-1976) [6]. Naturalną koleją rzeczy jedne grupy działają aktywnie niemniej, niektóre upadają. Powoli znikają ze sceny dwie grupy łódzkie: Studencki Teatr Satyry „Cytryna” (1954-1989)[7] i „Pstrąg” (1955-1967, później jako teatr studencki, alternatywny)[8]. „Salon Niezależnych” (1967-1976)[9] ekscytuje mitologią, ale utrudnienia i szykany spowodowa-

---

3 Bogusław Litwiniec: *Teatr młody-teatr otwarty.* Wrocław 1978; *Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur.* Wybór i opracowanie Katarzyna Banachowska, Elżbieta Lisowska i Bogusław Litwiniec. Warszawa 1982; Elżbieta Lisowska-Kopeć: *Teatr Kalambur.* Stowarzyszenie Członków Zespołu Kalambur. Wrocław 1998; Andrzej Bień: *Piosenki ze studenckiego teatru Kalambur.* Wrocław 2011. Zob. też http://www.kalambur.org/okala/historia-teatru/102-historia-teatru-kalambur.html

4 Krzysztof Mroziewicz. *Sceny studenckie lat 70.* „Dialog” 1975, nr 5. Dostępny też w Internecie http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=oprojekcie&b=13 oraz Monika Mokrzycka-Pokora: *Krakowski Teatr Scena STU.* http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/krakowski-teatr-scena-stu. Monografię teatru wydano w 1982 roku pod redakcją Edwarda Chudzińskiego i Tadeusz Nyczka. Zob. *Teatr STU. Analizy, interpretacje, konteksty, świadectwa odbioru, autokomentarze, dokumentacja, ikonografia*. Warszawa 1982. Późniejszy okres zob.: Edward Chudziński: *Teatr STU. Dokumentacja. 1981-1991.* Kraków 1991.

5 Zdzisław Hejduk: *Moja podroż z Teatrem 77.* Łódź 2007; Michał Bujanowicz: *Ośrodek Inicjatyw Artystycznych Teatr 77*. http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/osrodek-inicjatyw-artystycznych-teatr-77 oraz Krzysztof Mroziewicz. Op. Cit. Również [w:] http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=oprojekcie&b=15

6 Tadeusz Nyczek: *Teatr Pleonazmus*. Warszawa 1979; Bibliografia prasowa zob. http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=bibliografia&b=teapleo

7 Zdzisław Kłapciński: *Studencki Teatr Satyry Akademii Medycznej w Łodzi*. Łódzki Dom Kultury, Łódź 2002.

8 Wiesław Machejko: *Z ikrą i pod prąd. Pstrąg. Studencki Teatr Satyry*. Łódź 2005.

9 Michał Tarkowski: *Salon Niezależnych.*[Katowice], b.d.w. oraz Tadeusz Nyczek et al.: *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu.* Kraków 2008.

ne podpisaniem Listu 59 powodują eliminacje z normalnej aktywności estradowej.

Przeżycie generacyjne, jakim był dla większości wymienionych zespołów rok 1968 dały poważny asumpt do ogromnego boomu twórczego, intelektualnego, estetycznego. Pojawiły się wtedy spektakle, które szybko przeszły do kanonu klasyki gatunku oraz obrosły niemal natychmiast swoistą mitologią. Mają miejsce głośne inscenizacje Krzysztofa Jasińskiego: „Spadanie" – oparte na motywach poematu Tadeusza Różewicza (1970), „Sennik Polski" – według scenariusza Edwarda Chudzińskiego i Krzysztofa Miklaszewskiego (1971), „Exodus" – do tekstów Leszka Aleksandra Moczulskiego (1974)[10]. Równie znaczące są spektakle przygotowane przez Bogusława Litwińca oraz zespół Teatru Kalambur: „W rytmie słońca" (1971) – według poezji Urszuli Kozioł, „Koło czy tryptyk" (1971); „Pasja II (1972) i „Retrospektywa" (1973) – łódzkich „siódemek" i Zdzisława Hejduka oraz Raczakowe i Barańczakowe „Jednym tchem" (1971) w Teatrze 8 Dnia.

Po tych rewolucyjnych i znakomitych kreacjach musiała przyjść chwilowa zadyszka. Naśladownictwo było modne, a nawet nakazywane, tylko w odległych epokach. W teatrze studenckim było natychmiast okrzyczane epigoństwem. Każda nowa próba była stopowana porównaniem do STU, „Pleonazmusa", „77" . Rzeczywistość prawie natychmiast stawała się mitem. Krytyka jeszcze niedawno posługiwała się w swej pracy synonimami typu: „Bim-Bom", STS, „Sto-

[10] Krystyna Latawiec: *Exodus Teatru STU*. Referat wygłoszony na konferencji „Literatura PRL-u o PRL-u. Śródmiejski Ośrodek Kultury, Kraków 24 listopada 2011. Zob. http://www.latawiec.krakow.pl/pliki/teatr_stu.pdf

doła", „Piwnica Pod Baranami". Pisujący o teatrze studenckim w latach 1968-1972 szybko się utożsamiali z owymi symbolami-kalkami. Każda więc zmiana była gorsza, wtórna, niepotrzebna. Porównywano do tych, którzy mówili jednym językiem.

Bardzo szybko następowały przemiany świadomościowe. Mimo to w połowie lat siedemdziesiątych, a nawet później, zachwyty krytyków nad teatrami Nowej Fali skutecznie zastopowały drogę młodszemu pokoleniu. Inspirującą rolę w tym momencie odegrało pismo „Student"[11], a szczególnie grupa krytyków skupiona wokół idei „Młodej Kultury" – dodatku do tego dwutygodnika (wydanego zaledwie kilka razy, lecz bardzo szybko funkcjonującego w świadomości ogółu jako synonim zmian, a później kolejny mit). Obowiązująca zasada definiowania teatru studenckiego jako teatru politycznego, zaangażowanego, poprzez upowszechnienie tego stereotypu, również nie była stymulatorem rozwoju. Oczywiście ta polityczność inaczej wyglądała w latach 60., a inaczej po 1970 roku, stąd funkcjonowanie tego stereotypu, tak długo i tylko w tym ujęciu było, psychologicznie uzasadnione. Dopiero erupcja „zaangażowania" i bezlitosnej krytyki rzeczywistości jaką zaobserwowano u nowej fali teatrów końcem lat siedemdziesiątych obali ten dogmat, choć na szczęście nie odrzuci doniosłych doświadczeń teatru studenckiego z okresu Nowej Fali.[12]

---

11 Bogusław Sławomir Kunda: *Próba wspólnoty*. Warszawa 1988; O późniejszym okresie tego pisma patrz Anna Skoczek: *Formy obecności pokolenia Nowej Fali na łamach „Studenta",* Kraków 1993.

12 O Nowej Fali pisali miedzy innymi: Włodzimierz Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka.* „Pamiętnik Literacki", Warszawa 1985 z. 2; Anna Skoczek: *Formy obecności pokolenia Nowej Fali*

Warto też zwrócić uwagę na kolejną, charakterystyczną cechę studenckiego ruchu teatralnego „68": zmienia się mapa ogólnopolskich imprez kulturalnych, likwidują się urzędowo organizowane przeglądy. Niektórzy albo kończą działalność nie wytrzymując konkurencji, bądź tracą ostrość widzenia rzeczywistości, zatracając jednocześnie popularność – w obu wypadkach wcześniej czy później kończąc działalność (np. „Cytryna", „Co To"), czy też szukają ucieczki w profesjonalizmie (STS)[13].

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jeden tylko festiwal pozostał niezmienionym, najważniejszym, najciekawszym – Łódzkie Spotkania Teatralne. Właśnie w grudniu 1970 r. na VII ŁST najwyraźniej dał się zauważyć „pokoleniowy" charakter studenckiego teatru[14]. Bardzo ważne funkcje dla żywiołowego rozwoju studenckiej kultury odgrywały owe festiwale. Właśnie „na festiwal" przygotowywało się spektakle, tam dochodziło do konfrontacji idei, wymiany doświadczeń. Podczas takich imprez

---

na łamach „Studenta". Bochnia 1993; Tadeusz Nyczek: *Wprowadzenie.* [w:] *Określona Epoka. Nowa Fala 1968-1993. Wiersze i komentarze.* Kraków 1995; Dariusz Pawelec: *Pokolenie 68. Wybrane problemy języka artystycznego*. [w:] *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku.* Katowice 1994; Paweł Sarna: *„Kontekst" w sporze o poezję. Wokół programów i wystąpień Nowej Fali*. [w:] *Śląska awangarda. Poeci grupy „Kontekst".* Katowice 2004.

13 Szerzej patrz Jerzy Łojko: *Studencki ruch teatralny 1973-79*.W: *Festiwale Studenckich Teatrów Debiutujących „Start".* Zredagował zespół redakcyjny: Tomasz Magowski i inni. Wyd. Komisja Kultury ZW SZSP w Kielcach. Centralny Ośrodek Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego SZSP. Poznań 1980, s. 4-7; Próbę nowego zorganizowania dokumentacji teatru studenckiego z tego okresu opisuje Agnieszka Kubaś, zob. *Metry bieżące kultury studenckiej. O Archiwum Teatru Alternatywnego.* Zob. http://mapakultury.pl/art,pl,mapakultury,100906.html

14 Szerzej pisze o tym Tadeusz Nyczek w drugim rozdziale książki *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*. Kraków 1980.

zdobywało się nagrody inspirujące do dalszej twórczości lub kończyło się działalność w wyniku porażki w zetknięciu z studencką widownią.

Dla twórców „pokolenia 68" nie wystarczył jednak jeden renomowany festiwal. Pojawiały się wciąż nowe grupy twórców, powstawały nowe estetyki, młodzi szturmowali znane festiwale ze swoimi propozycjami. Nowa oferta nie przebijała się jednak przez sito komisji kwalifikacyjnych znanych festiwali. Duża „podaż" projektów uznanych grup eliminowała debiutantów. Nie załatwiały problemu konkursy teatralne organizowanych co kilka lat Festiwali Kultury Studentów PRL[15], czy jednorazowy zaledwie Ogólnopolski Festiwal Debiutów Teatralnych (Warszawa 31.03 – 1.04.1962). Cieszące się popularnością w latach 60. i na początku 70. Wiosny Teatralne (nowożaczkowa w Krakowie, lubelska organizowana w „Chatce Żaka") umarły śmiercią naturalną. Zresztą z różnych przyczyn nie spełniały one roli integracyjnej, a jedynie popularyzatorską. Dlatego powołano „Start", początkowo pod nazwą Studenckie Spotkania Teatralne, a od roku 1974 Ogólnopolski Festiwal Studenckich Teatrów Debiutujących . Teatr 38 zdążył jeszcze zaprezentować „Żywot łazika z Tormes" spektakl przygotowany już po faktycznym rozsypaniu się grupy. Oczywiście jako grupa doświadczona i uznana, wystąpił w ramach imprez towarzyszących[16]. Poważną rolą odegrał „Start" w rozwoju teatru lat 70.,

---

15 Zespół Centralnego Ośrodka Informacji i Analiz Studenckiego Ruchu Kulturalnego SZSP opracował monografię Festiwali Kultury Studentów PRL, publikując wyniki prac w swoim organie – „Zeszytach Dokumentacyjnych".

16 Krzysztof Magowski: *Festiwale Teatrów Debiutujących START. Dokumentacja*. [w:] *Festiwale Studenckich Teatrów Debiutujących START*. Op. cit. s. 41.

przejmując w 1975 r. rolę Łódzkich Spotkań Teatralnych w kreowaniu nowych zjawisk. Nowa generacja właśnie na „Starcie” w Opolu (1975) daje o sobie pierwsze sygnały, by pod koniec dziesięciolecia „wybuchnąć” również na tej imprezie, boomem podobnym do Nowej Fali.

Od roku 1975 czołowy przedstawiciel nowej kultury, Teatr STU, przechodzi na komercyjny, państwowy, żołd, otrzymując status teatru zawodowego, zetatyzowanego (podobnie jak kiedyś STS). Idee reformistyczne, teorie kontrkultury, nowe treści przejęte dzięki pogrudniowemu otwarciu na Zachód, dzięki międzynarodowym festiwalom organizowanym co dwa lata przez Bogusława Litwińca i „Kalambur”[17] (1967, 1969, 1971 jako Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich, a w latach następnych jako Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego), wszystko to przetworzone oraz wykorzystane na polski sposób utrwaliło się już na tyle, że zaczęto szukać nowych form. Uznane teatry studenckie szukają stałej pracy dla swoich aktorów. W cztery lata po teatrze Jasińskiego na „państwowy chleb” przechodzą: Akademia Ruchu, „Kalambur”, Teatr 8 Dnia, Teatr 77. Robi się automatycznie miejsce dla „nowych pokoleń”. „Pokolenie nieufnych i zadufanych”[18], będące na etatach „Estrad” i Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych

[17] *Teatr a poezja*. Z serii: Sztuka Otwarta. Wrocław 1975. *Wspólnota. Kreacja Teatr.* Z serii: Sztuka Otwarta. Wrocław 1977. *Teatr młody – teatr otwarty.* Z serii: Sztuka Otwarta. Wrocław 1978.

[18] Stanisław Barańczak: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w nowej poezji lat sześćdziesiątych.* Wrocław 1971. O pokoleniu 1968 patrz też Julian Kornhauser, Adam Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974; Stanisław Piskor, Włodzimierz Paźniewski, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba: *Spór o poezję.* Kraków 1977; Stanisław Piskor: *Antycypacje* [Salon Polski Stowarzyszenia im Karola E. Lewakowskiego]. Warszawa - Katowice 2004.

na ogół bardzo szybko zapomina o ideałach młodości (jedynym wyjątkiem jest Teatr 8 Dnia Lecha Raczaka) i zdradza teatr otwarty. Pojawia się okazja do zaprezentowania nowych, innych treści, choć niekoniecznie polemicznych i zrywających więzi z przeszłością.

> „Teatr pokolenia Lecha Raczaka i Zdzisława Hejduka – pisze J.S. Ossowski – powstał w procesie destylacji teatru studenckiego (akademickiego) lat sześćdziesiątych z ambicji tylko estetycznych – pod wpływem określonych przeżyć retoryczno-generacyjnych. Ponieważ polityka owego czasu, w sposób szczególny zawładnęła naszym życiem zbiorowym i ex post otworzyła się jako tworzywo, teatr „otwarty" był w pierwszym sensie ruchem politycznym zespolonym z autentyczną wspólnotą widzów. Uwrażliwiony na ludzkie atrybuty społeczne spełniał poniekąd rolę miejsca kompensacji intelektualno-kulturalnej, wzbogacającej myśli o treści i wartości jakich unikała w latach „małej stabilizacji" kultura „oficjalna"[19]

W takiej to sytuacji społecznej, politycznej, kulturalnej pojawia się gdzieś w okolicach 1975 roku „nowy teatr poszukujący". Na pewno dużo racji mieli ówcześni oponenci twierdząc, że jest on epigoński, nieautentyczny, nawet wtórny, nieprzystosowany, inny itp. Stąd w wielu werdyktach z tego okresu tyle narzekań, pojękiwań, krytyki i krytykanctwa.

[19] Jerzy S. Ossowski: *Teatr uosobiony w ludziach.* [w:] *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP* 1977-1980. Redakcja: Jerzy Leszin- Koperski, Zbigniew Sawicki, Andrzej K. Waśkiewicz, Warszawa 1980.

Prześledźmy tę trudną drogę do zbiorowej świadomości młodego Polaka nowego teatru studenckiego, zaczynającego swą drogę twórczą w okresie wystąpień „warchołów" z Radomia i Ursusa[20], teatru usiłującego przedrzeć się przez mity i synonimy wielkiej twórczości wtłoczone w świadomość zbiorowości, przez wielkie dokonania politycznej sztuki Nowej Fali, prześledźmy to wszystko, obserwując powstawanie grup studenckich, które nawiązywały do osiągnięć poprzedników pokolenia nieufnych, pokolenia Teatru 38 – Krygiera, Skupienia, Kajzara, grup, które w efekcie dały początek nowemu Teatrowi 38.

---

[20] Popularna wtedy była piosenka satyryczna *Warchołom mówimy nie,* napisana w krakowskim akademiku „Żaczek". „Warchołom mówimy nie/ warchołom mówimy dość/ Niech wokół twórcza praca wre/ niech rośnie nam czerwony dom", z mało parlamentarnym refrenem: „Niechaj nas Gierek z partią wiodą/ jedyny ch.. wie gdzie/ Zjedz kromkę chleba/ Zapij wodą/ Warchołom powiedz NIE". O innych pieśniach artystycznych i okolicznościowych zob. Anna Skoczek: *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*. Kraków 2004; Anna Skoczek: *Poezja solidarności. Antologia wierszy, piosenek, kontrafaktur, fraszek*. Kraków 2006.

Poszukiwanie

Mimo przytłaczającej wielkości STU, „Pleonazmusa", „77" powstawały i działały nowe, młode teatry. Długo nikt ich nie słuchał, nikt o nich nie wiedział. Dopiero – jak wspomniano – START 1975, impreza powołana przez organizację studencką właśnie dla promocji nowych tendencji teatralnych zaowocował ciekawymi zjawiskami twórczymi debiutujących. Następowała powolna zmiana pokoleniowa, wymiana elit. Przytoczmy słowa oceny „STARTU" wypowiedziane przez bystrego obserwatora imprez teatralnych, Krzysztofa Mroziewicza:

> Na tegorocznym „Starcie" nie było prawie zupełnie nieporozumień, które „Start" z natury rzeczy zakładać musi. Objawiły się ponadto dwa bardzo interesujące, samodzielne i pełnoprawne debiuty.[21]

Autor tych słów myślał o krakowskiej grupie „Inferno" i opolskim teatrze „Styl". Oceniając całość imprezy, Mroziewicz stwierdził:

> Plon „Startu" uprawnia do stwierdzenia, że formacja „Teatru Otwartego" nie zostawia po sobie pustki, a tak mogło się wydawać jeszcze pół roku temu. Uczestnicy „Startu" przyjechali mniej na festiwal, gdzie można wziąć udział w konkursie, a bardziej po to, żeby upewnić się, że nie idą bez programu, po omacku, że po swojemu pojmują ideę „Młodej Kultury", że stanowią, lub stanowić będą, ważną

[21] Krzysztof Mroziewicz: *O teatrze skutecznym,* „ITD", Warszawa 1975, nr 11, s. 7.

część formacji, która z kolei żąda od nich odpowiedzialnej dojrzałości.[22]

W innej ocenie imprezy Gabriela Daniel zauważa pierwsze objawy zmian estetycznych i formalnych teatru studenckiego.

> Najlepiej przyjmowane więc i najwyżej oceniane były spektakle, które poprzez swoją formę sceniczną konstytuowały człowieka nie jako jednostkę zagrożoną i wyalienowaną, której nieodłącznym atrybutem jest strach i agresja, ale te, które usiłowały znaleźć nowe formy porozumienia między ludźmi.
> Zauważyć można było pewien akcent optymistyczny: pojmowanie sztuki nie jako egzemplifikację niepokojów i osamotnienia człowieka, ale sztuki modelującej myślenie odbiorcy w kierunku czynnego zaangażowania we współczesność.[23]

Były to jeszcze czasy, kiedy mówienie o optymizmie nie trąciło „propagandą sukcesu". Zresztą ten optymizm nie został na długo w teatrze. Należy go raczej traktować jako formę konfrontacji z teatrem poprzednich lat niż jako cechę konstytutywną nowego teatru.

»„Inferno" i „Judasz" – nowe wydarzenia studenckiego teatru« – w taki sposób zatytułowała swoje sprawozdanie ze „Startu" Barbara Natkaniec. Te dwa młode teatry krakow-

---

[22] Op. cit.

[23] Gabriela Daniel: *Start teatralny.* „Magazyn Studencki", Kraków 1975, listopad, s. 6.

skie z miejsca zaczęły ze sobą konkurować i walczyć o „rząd dusz" w studenckim teatrze. „Etiuda optymistyczna" Inferno kierowanego przez Jacka Schoena oraz „Z butami do nieba" Piotra Szczerskiego i Teatru Judasz już w samych, wiele mówiących, tytułach różnią się diametralnie. Zatrzymajmy się na chwilę przy tym drugim, niosącym poważne przemyślenia filozoficzne i duchowe oraz formę niezwykle bogatą, ostrą i dynamiczną, a treść bardzo obszerną: od problematyki miłości, przyjaźni, lojalności po walkę o miejsce w życiu, problemy władzy, wolności, niezależności.

> Słowa – wielkie, nie wypowiedziane, ale wręcz wykrzykiwane, muzyka mechaniczna, ciekawie dobrana – dają nie tylko ekspresję, ale teatralną agresję, zwłaszcza kiedy klocki uderzają widzów po nogach. (...) Teatr „Judasz" to teatr młodzieńczo niepokorny.[24]

Teatr „Judasz" założony przez studenta III roku polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Piotra Szczerskiego, we wrześniu 1974 roku, już w niespełna rok później miał ukształtowaną indywidualną świadomość, dając efekt spektaklem „Z butami do nieba"

Założyciel i reżyser tak wspomina początki:

> Myśląc dużo wcześniej o własnym teatrze szukałem tego pierwszego impulsu, „pierwszej przyczyny", z której mógłby zrodzić się teatr. Nie wierząc w metafizyczną koncepcję grupy, która pewnego dnia spotkałaby się i porozmawia-

---

[24] Barbara Natkaniec: *„Interno" i „Judasz" – nowe wydarzenia studenckiego teatru.* „Echo Krakowa" Kraków 1975, nr 193.

ła we „wspólnej sprawie” – i oto niczym *deus ex machina* pojawiłby się spektakl oraz odrzucając koncepcje teatru repertuarowego, spróbowałem napisać tekst, który jak się później okazało, był owym punktem wyjścia. Wokół niego, tak, wokół tekstu, który zatytułowałem „Z butami do nieba” zgromadziłem grupę równych mi wiekiem ludzi, wtedy jeszcze po prostu znajomych, przeważnie studentów. Wszyscy mieliśmy na pewno skończone 20 lat i podobne rozterki i niepokoje.[25]

Po przedstawieniu „Z butami do nieba” opolskiej publiczności (Start ‘75 odbywał się w dniach 24-27 kwietnia1975), „Judasz” w maju 1975 roku zorganizował w Krakowie oficjalną premierę. W spektaklu wzięli udział: Jolanta Cyganek, Ryszard Kuryj, Konstanty Marszałek, Maciej Mączyński, Krzysztof Nowik, Witosław Niechciał, Jan Szwajca, a współpracowali: Małgorzata Rehorowska, Jerzy Cebula, Wacław Kalina, Maciej Dąmbski. Warto przytoczyć cytat z okolicznościowego programu wydanego z okazji premiery, w którym twórcy spektaklu dokonali autointerpretacji .

Sam spektakl porusza problemy człowieka zamkniętego w sobie, odciętego od świata siecią własnych spraw i obsesji a zarazem idącego za wrodzonymi odruchami ludzkości, czyli pragnącego władzy, potrzebującego oparcia w sile wyższej, transcendentnej, pragnącego miłości oraz usiłującego do końca zachować swoją godność. Te wieczne sprzeczności targające człowiekiem, wzmocnione wizją

[25] Piotr Szczerski: *O kształt i oblicze mojego teatru.* „Magazyn Studencki”, Kraków, styczeń 1979.

samotności oraz lękiem przed nieustannie traconym czasem, tworzą niemal kosmiczny tragizm, którego wymiar jest w stanie pojąć tylko człowiek w pełni świadomy swego istnienia. Ale zarazem świadomość jest jedynym wyjściem, jedynym ratunkiem, daje szansę wyboru, pozwala podjąć decyzję na wagę życia. Spektakl, do którego każdy z twórców włączył cząstką swojej indywidualności, wzbogacił go o bardzo osobistą wypowiedź, jest jakby próbą aktualnie nurtujących nas problemów ujętych w formę artystyczną, jest jeszcze jedną próbą wyjścia. Spektakl w zasadzie nie kończy się...[26]

Nie kończą się również dyskusje o wartości sztuki przedstawionej przez „Judasza". Jedni odsądzali Szczerskiego od „czci i wiary" za agresję, przeładowanie treściowe. Publiczność przyzwyczajona do schematu wypracowanego przez STU czy „Pleonazmusa" doczytywała się wielu rzeczy między wierszami, wielu nieistniejących treści, nie przedstawianych prawd. Dochodziło do rozdźwięku między publicznością a aktorami. Spontaniczne współuczestnictwo widzów w spektaklu jeszcze bardziej to pogłębiało. Młody i niedoświadczony zespół z trudem znosił takie obciążenia. W dodatku jedni zarzucali mu epigoństwo, a inni mieli za złe, że nie nawiązywał w niczym do tradycji czołowych scen studenckich. Obce mu były doświadczenia z lat 1968-71, determinujące w poważny sposób oblicze artystyczne i ideowe wielu popularnych ówcześnie teatrów. Nie kontynuował również „Judasz" więzi pokoleniowych. Do tego wszystkiego dochodziły błędy warsztatowe młodych adep-

[26] P. Szczerski op. cit.

tów teatru studenckiego, niewielka dojrzałość artystyczna właściwa młodym i początkującym itp. Wielkie rozczarowania i krytyka prasowa skłoniły ich do rozwiązania teatru.

> Oceniając na zimno – stwierdza po kilku latach założyciel i *spiritus movens* grupy, Piotr Szczerski – wydaje mi się, że tak musiało się stać. Nasze zupełnie inne myślenie o teatrze, myślenie niejednokrotnie niedojrzałe, zderzone z całkowicie odmiennym pojmowaniem teatru studenckiego przez starszą generację twórców w gorącej atmosferze festiwalowej, w sytuacji utajonej rywalizacji, musiało przynieść takie efekty.[27]

W tym czasie grupa Szczerskiego blisko współpracowała już z SZSP. Początkowo „Judasz” był prywatnym przedsięwzięciem kilku przyjaciół i znajomych. Później, podobnie jak większość tego typu inicjatyw, zaczął szukać mecenasa, który posiadałby przynajmniej salę potrzebną do prób. Zwrócono się do Krakowskiego Domu Kultury „Pałac Pod Baranami”, mając zapewne w pamięci sukcesy, niedawne, uznanej już w latach siedemdziesiątych, grupy Piotra Skrzyneckiego, słynnej „Piwnicy...”

Locum Pałacu „Pod Baranami” nie było jednak chyba zbyt przychylne dla awangardowych twórców, skoro szybko znaleźli się pod patronatem SZSP. W marcu 1975 r., a więc dwa miesiące przed oficjalną premierą zespół został zweryfikowany przez specjalną komisję. Niestety, już po 13 przedstawieniach (w tym jedno w Opolu na wspomnianym „Starcie”, a dwa w Rzeszowie) zespół nie istniał.

[27] Piotr Szczerski: *Zaistnieć w teatrze studenckim.* „Notatnik Klubowy”, Kraków, listopad 1980.





Kraków, wschodnie pierzeje Rynku Głównego, z lewej Kościół Mariacki, z prawej kamienica Pod Jaszczurami

Obecne wejście do Klubu Pod Jaszczurami przy Rynku Głównym 8





Współczesny obraz podwórka z którego wchodziło się onegdaj do Teatru 38



Warto na koniec zacytować jedną z przychylnych ocen krótko działającego Teatru Judasz (skojarzenia postaci z Nowego Testamentu oraz otworu w drzwiach były na przemian wykorzystywane przy wyjaśnieniu nazwy zespołu przez krytykę, bez jakichś większych deklaracji ze strony samych twórców).

> Uderza przede wszystkim wielka wrażliwość młodych aktorów i autentyczność przeżywania spraw dotyczących egzystencji człowieka we współczesnym świecie. Dzięki świeżości spojrzenia i autentycznemu zaangażowaniu aktorów w działanie sceniczne, spektakl ten był przeżyciem dla publiczności. Reżyser zastosował bardzo oszczędne środki wyrazu, drewniane klocki, ustawiczne metaforyzujące coraz to inne pojęcia, przekształcające się w symbole będące nośnikiem zarówno siły niszczycielskiej drzemiącej w człowieku, jak i jego dobra. Był to niewątpliwie spektakl, który stał się wydarzeniem w studenckim ruchu teatralnym.[28]

Ostra i nie przebierająca w epitetach oraz różnych środkach wyrazu, krytyka doprowadziła do rozwiązania „Judasza”. Obiektywna analiza dokonań grupy połączona z autentyczną potrzebą artystycznej wypowiedzi poprzez język teatru tworzony na nowo, nie pozwalała grupie Szczerskiego długo egzystować bezczynnie. Już po wakacjach 1975 r. większość członków dawnego „Judasza” przystała na propozycję przewodniczącego Komisji Kultury RU SZSP AGH J. Jaworskiego na zorganizowanie w klubie „Fanta-

---

[28] Gabriela Daniel: op. cit.,

stron” grupy teatralnej. Od tego czasu nazwa klubu stała się nazwą teatru.

Zorganizowano nabór, zespół powiększono do 16 osób. Obok członków rozwiązanego „Judasza”, w „Fantastronie” pracowali nowi ludzie: Magdalena Szafraniec, Elżbieta Gabory, Ewa Kiryło, Grażyna Szymanik, Magdalena Rehorowska, Marek Nosek, Krzysztof Warunek oraz Remigiusz Dulko – jako współpracujący. Mimo zmiany nazwy, trudno było wyzwolić się Szczerskiemu z dawnych przemyśleń. Porażka koncepcji twórczej w styczności z odbiorcą nie zawsze musi zmuszać twórcę owych koncepcji do zaniechania dalszej pracy. Nie zrezygnował również ze swoich koncepcji i przemyśleń Piotr Szczerski. Tym razem postanowił jednak poszukać inspiracji u klasyków: Maeterlincka, Ionesco, Becketta. Nie była to konsekwentna realizacja poprzedniej postawy, nakazującej korzystanie z własnych tekstów. Szczerski jako autor, przynajmniej w świadomości zainteresowanego, przegrał, postanowił więc, posiłkując się dramaturgią obecną w pracy artystycznej historycznego już Teatru 38, stworzyć nową jakość inscenizacyjną. Ile w nowej sztuce, zatytułowanej „Ślepcy”, było samego Szczerskiego, a ile klasyków dramatu – trudno dziś odpowiedzieć, znając jednak osobowość twórcy „Fantastronu” można powiedzieć, że dużo. Zresztą formalnie nazwisko reżysera figuruje w spektaklu równocześnie jako autora scenariusza.

Premiera „Ślepców” odbyła się 31 marca 1976 r. Później spektakl został zaprezentowany na kolejnym „Starcie”, tym razem w Zielonej Górze (26 lutego 1976 – 1 marca 1976). Anita Bialic i Jacek Balcewicz pisali w „Politechniku”:

> Koncepcja spektaklu była oryginalna. Początek: dyskoteka, wrzaskliwa, ogłupiająca muzyka, prezenter zachęcający do wzięcia udziału w konkursie rzucania rzutkami do tarczy. Ktoś bierze rzutkę. Celuje... Rzuca... – Po chwili w miejscu tarczy pojawia się przeźrocze – twarz człowieka z otwartymi szeroko ustami. Rzutka utkwiła w oku, inna w ustach… Krzyk... Ciemność... Światło... Przed tarczą stoi mężczyzna o twarzy z przeźrocza. Czarna skórzana kurtka, bryczesy, wysokie buty, w ręku pejcz. W skupieniu, jakiejś dziwnej egzaltacji zaczyna działać niby oprawca. Siłą wyszarpuje widzów z miejsc uderzając przy tym pejczem o podłogę. Widownia protestuje. W ruchach mężczyzny jest wielka finezja, sprawia on wrażenie subtelnie wychowanego sadysty. Wolno przesuwa po szkle wilgotnym styropianem, potem znowu używa fizycznej przemocy, poniża, straszy i nagle nie wiedzieć czemu przytula się do kolan dziewczyny, podaje komuś rękę, głaszcze, łagodnie patrzy w oczy – może szuka ciepła (?) – i ponownie staje się agresywny, wali pejczem o podłogę i wyszarpuje ludzi z krzeseł ...[29]

Niestety i tym razem publiczność wyraźnie negatywnie odebrała spektakl. Po pierwszym, podczas którego doszło do rękoczynów między zaskoczonymi widzami i aktorami, w kolejnym, w szczególnie dramatycznych scenach wyciągano z widowni podstawionych aktorów. I ten pomysł nie powiódł się. Reakcja nie była taka, jak przewidziano w scenariuszu. Udział publiczności w przedstawieniu był z za-

[29] Anita Bialic, Jacek Balcewicz: *„Fantastron” – teatr niezrozumiany*. „Politechnik”, Warszawa 1977, nr 24.

łożenia bardzo istotny. Był to niemal konieczny element spektaklu. Sprawozdawca „Studenta” bardzo obrazowo przedstawił drastyczne sceny jakie miały miejsce podczas występu „Fantastronu”:

> Kilkanaście osób w zupełnej niemal ciemności wynoszono ze swoich miejsc, rzucano o podłogę itp. Znów aktorzy grali widzów przy jednej drastycznej pomyłce, kiedy jednemu z jurorów trzeba było iść z pomocą. Zatem granica etyczna dla teatru, pozornie trudna do ustalenia – da się dość precyzyjnie położyć. Otóż nie ma różnicy dla jej wytyczenia między agresją wobec widza, a agresją wobec aktora, który widza gra na widowni. Widz wrażliwy na akt przemocy lirycznej, należący do większości ludzi na świecie, może wobec faktu pobicia siedzącego obok doznać szoku nerwowego lub zostać pobitym biorąc w obronę bliźniego, za którego przez pomyłkę wziąłby aktora.[30]

Tak więc kolejne przedsięwzięcie artystyczne Piotra Szczerskiego, czy to poprzez zbyt dosłowne potraktowanie słusznego skądinąd założenia wciągnięcia biernego dotąd widza w tworzenie sztuki, czy też z powodu nieprzystosowania odbiorcy, wygodnego, leniwego i tchórzliwego, przed niewiadomym – zamierzenie artystyczne, powtórzmy, słuszne w zamyśle – nie wypaliło w realizacji. Teatr występował w obronie wolności – tak chyba należy rozumieć ogólne przesłanie „Ślepców” – a jednocześnie w sposób istotny tę wolność ograniczał.

[30] Lech Dymarski: *Tyle niemocy, tyle porażki. Start 1976*. „Student”, Kraków 1976, nr 14, s. 11.

Problem wolności i jej granic pojawił się również w spektaklach innych grup teatralnych prezentowanych na Starcie ‘76. Widzimy więc, że nie była to sprawa jednostkowa, poruszona przez „Fantastron” i Szczerskiego, ale ogólna potrzeba (nawet) społeczna. Spektakl ten można odbierać nie tylko w kategoriach politycznych i społecznych. (Niebawem prognozy zaobserwowane i przedstawione przez teatr studencki spełniły się wystąpieniami w Radomiu i Ursusie. Czynne ich zlikwidowanie odbyło się nie bez udziału – przynajmniej teoretycznego, w masowych, stadionowych potępieniach – społeczeństwa, haniebnych i wymuszanych). „Ślepcy” byli też atakiem wymierzonym przeciw teatrowi wspólnoty, przeciw ludziom, którzy wtedy kierowali obliczem teatru otwartego. Nic więc dziwnego, że i wśród widzów wywodzących się z grup teatralnych spektal wywołał atmosferę skandalu i sensacji. Jednak pomawianie „Fantastronu” o tendencje faszystowskie i sprzyjanie sadyzmowi, wydają się nieuprawnione i grubo przesadzone. Dla prawdy historycznej odnotujmy również głos pozytywny o dziele Szczerskiego, który wygłosiła Małgorzata Dzieduszycka na łamach „Kultury” (nie po raz pierwszy „zawodowy” recenzent teatru otwartego okazał się bardziej rzetelny i obiektywny niż „fachowcy” z prasy studenckiej). Nazwała ona występ „Fantastronu” wydarzeniem:

> (…) publiczność agresją odpowiedziała na agresję, zaczepkami na zaczepki. Nie było ani chwili do zastanowienia, czemu służy ta zabawa. (...) Juror, który poczuł się zagrożony, pierwszy atakuje oprawcę. Wołania publiczności: Przylać mu! (...) Pochwalmy zamysł: zbulwersować publiczność, wciągnąć do akcji. Udało im się, uzyskali poczucie zagro-



„Ślepcy” wg M. Maeterlincka. Konstanty Marszałek w roli Przewodnika

żenia. Widownia protestowała, ale nikt nie chciał przerwać spektaklu, zaciekawienie, co dalej? Więc tylko o to im chodziło ? „Fantastron” jako jedyny podjudzał i ożywił festiwalową publiczność.[31]

Mimo dużej kontrowersyjności „Ślepców” aktorzy Szczerskiego wyjechali z Zielonej Góry wzbogaceni o nowe doświadczenia. Kolejnych dostarczyły zorganizowane przez SCK UJ „Rotunda” Krakowskie Reminiscencje Teatralne (8-11 marca 1976). Impreza połączona była z seminarium „Dziś i jutro teatru studenckiego”. Dyskusje pełne zachwy-

[31] Małgorzata Dzieduszycka: *Debiutanci, co po was wyrośnie.* „Kultura”, Warszawa 1976, nr 14.

tów i emfazy dla dokonań Litwińców i Jasińskich wykazały dobitnie, że koncepcje teatru ubogiego i teatru otwartego, właściwe większości ówczesnych teatrzyków, stały w wyraźnej opozycji do programu realizowanego przez „Fantastron". Seminarium ustaliło ponadto, że teatr studencki wszedł w okres wyraźnego kryzysu. Większość usiłująca naśladować „firmy" robiła to nieudolnie. Z drugiej strony „poszukujący" z koncepcjami poprzedników też nie byli akceptowani. Widocznie czas właściwy przemianom jeszcze nie nadszedł.

Na Reminiscencjach „Ślepcy" zostali ponownie negatywnie przyjęci[32]. Izabella Bodnar relacjonując pierwszy dzień imprezy nazwała spektakl „Fantastronu" „bezsensowną zabawą mówiącą o szarości życia". Denerwowało odbiorców – jak relacjonuje Bodnar[33] – ograniczenie suwerenności widza oraz niepokojenie widowni 35 uderzeniami bicza („aktor może się pomylić i zawadzić batem o widza"). O ile pierwszy zarzut może być słuszny, to drugi, uwzględniając późniejsze doświadczenia teatru otwartego – choćby słynne rozebranie uczestniczki spektaklu teatru japońskiego podczas warszawskiego Teatru Narodów – jest nieco anachroniczny, a nawet śmieszny. Ostra krytyka „Fantastronu" o mało nie doprowadziła do ponownego rozwiązania grupy. Teatr chwilowo zajął się innymi działaniami, powoli zapominając o fiasku koncepcji wyłożonych w „Ślepcach". Na tradycyjnie odbywających się w maju krakowskich „Juwenaliach" zaprezentowano duże widowisko plenerowe „Wielka Inkwi-

---

[32] Szerzej o tym [w:] Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek: *Od „Fantastronu" do „Teatru 38"*. „Notatnik Klubowy". Kraków 1983, nr 1 (9).

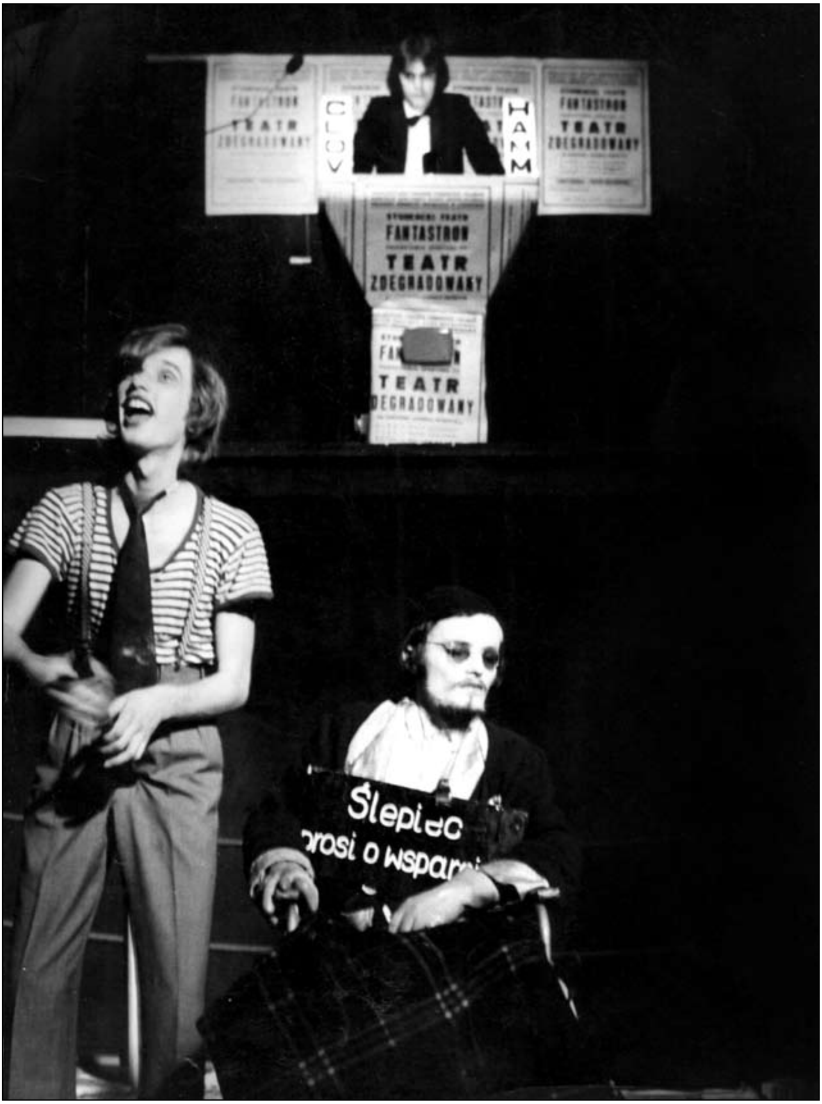
[33] Izabella Bodnar: *II Krakowskie Reminiscencje Teatralne*. „Gazeta Południowa" Kraków, 1976 , nr 55.

zycja", a w wakacje podczas Akademickich Konfrontacji Twórczych w Szczawnicy zorganizowano siłami „Fantastronu" dwa happeningi. Ze względu na małą wartość estetyczno-poznawczą tych przedsięwzięć pomińmy je milczeniem.

Drugi miesiąc wakacji 1976 spędził „Fantastron" w Krośnie na Akcji Letniej, zorganizowanej przez Radę Uczelnianą SZSP AGH. Przygotowano tam i wystawiono kolejny spektakl. Teatr nauczony doświadczeniami poprzednich prób, znów zmodyfikował swoje stanowisko, swoją filozofię, punkt spojrzenia na świat i oceny zjawisk na nim występujących. Szczerski od początku skłaniał się ku koncepcji teatru autorskiego, nie bojąc się jednak czerpania inspiracji z klasyki. To, oraz uwikłanie „Fantastronu" w egzystencjalne nurty awangardy, wzbogacone o doświadczenia współczesnego młodego pokolenia niosło wyraźne pokrewieństwa z poszukiwaniami nieistniejącego już w 1976 roku Teatru 38. Tyle tylko, że w czasach Krygiera, Skupienia czy Kajzara, Beckettowi czy Ionesco trzeba było torować drogę, gdy w latach siedemdziesiątych zaliczani już byli oni do klasyków.

W kolejnym spektaklu sięgnął Szczerski po „Końcówkę" Becketta, którą w swojej interpretacji nazwał „Teatrem zdegradowanym". W spektaklu wystąpili: reżyser i autor scenariusza – Piotr Szczerski oraz Maciej Mączyński i Wacław Kalina. „Teatr zdegradowany" grany był na ringu. Był to tym razem prawdziwy teatr kostiumowy i maskowy z programowym odsłonięciem wnętrza i zaplecza teatralnego.

> „Teatr zdegradowany" to całościowa próba przeciwstawienia się nurtowi, który najogólniej określa się mianem „Teatru Otwartego". Spektakl poszukuje tego, co swoiście teatral-



„Teatr zdegradowany" wg „Końcówki" Becketta. Od lewej: Maciej Mączyński (Klof) i Piotr Szczerski (Hamm), w głębi Wacław Kalina (reżyser)

ne. Powraca aktor jaskrawie ucharakteryzowany, jaskrawo odmieniony swoją kondycją od kondycji światła. Powraca więc kostium, makijaż, sztuczny teatralny gest, wszystko to w formie niepoważnej, zdegradowanej. Kulisy tworzenia spektaklu, ukazanie „kuchni teatralnej" oraz podkreślenie gry – udawania – wszystkie te efekty zmierzają do zerwania z iluzją teatralną.[34]

Premiera „Teatru zdegradowanego" odbyła się w październiku 1976 roku. Spektakl nie znalazł uznania jury I Konfrontacji Młodego Teatru, zorganizowanych w listopadzie tegoż roku w Lublinie. Opinia publiczności musiała być zbliżona, skoro tłumnie podczas spektaklu opuszczano salę widowiskową. O ile jury (w jego skład wchodziły *notabene* osoby z komisji, która kwalifikowała ten spektakl na Konfrontacje) „wyróżniło" „Teatr zdegradowany" za niedojrzałość ideową i artystyczną – prasa była w tym względzie podzielona.

Że nie wpadam w podziw nad tym spektaklem, to tylko z subiektywnej antymiłości do Becketta. Sam zamiar był jednak ze wszech miar interesujący. Po prostu prawdziwy teatr, nawet cyrk z maską, kostiumem. Przy tym programowe odsłonięcie wnętrza teatru – ów animator, reżyser, inspicjent, elektryk, sufler w jednej osobie – sterujący Hammem i Clovem. I gra przerysowana, punktująca fałszywość, umowność. Dlatego należy „Fantastron" pochwalić nawet po cichu, wybrzydzając na pewne niedociągnięcia i przerysowania[35].

---

[34] Cytat za: Piotr Szczerski: *O kształt i oblicze.* Op. cit.

[35] Cyt. za: P. Szczerski: *Zaistnieć ...* op. cit.

W podobnym duchu pisał Janusz Płoński na łamach „ITD.”:

> Mimo, że została ona (tj. „Końcówka”) uzupełniona wątpliwej jakości wstawkami własnymi, dopisanymi nie wiadomo w jakim celu, samo przedstawienie mogło się podobać od strony teatralnej. Było rozegrane dynamicznie, z doskonałym pomysłem inżyniera-reżysera poruszającego aktorami. W sumie jednak okazało się, że całe bogactwo pomysłów, bardzo dobra gra aktorów, scenografia, że to wszystko nie jest w stanie przysłonić ubóstwa myśli realizatorów. Znakomita chwilami robota stała się po prostu grą w żadnej sprawie.[36]

Podczas Lubelskich Konfrontacji Teatralnych odbyły się trzy przedstawienia „Teatru zdegradowanego”. „Fantastron” zaprezentował tam też swoją nową sztukę: „Kroki” wg Samuela Becketta w reżyserii Macieja Mączyńskiego, z udziałem Małgorzaty Rehorowskiej i Grażyny Szymanik. „Teatr zdegradowany” wystawiano do końca 1976 roku – łącznie 17 razy (w tym w Lublinie i Rzeszowie), natomiast „Kroki”, traktowane przez zespół jako spektakl warsztatowy, były pokazane zaledwie 3 razy.

W rok później, w październiku 1977 odbyła się premiera najgłośniejszego bodaj spektaklu „Fantastronu” – „Hocków-Klocków” w reżyserii Piotra Szczerskiego, który był również autorem tekstu i opracowania scenicznego. Wystąpili w niej: Janusz Grzesz, Maciej Mączyński, Krzysztof Warunek, Mirosław Wiśniewski, Marek Zając, Witosław Nie-

[36] Janusz Płoński: *Sens działania.* „ITD”, 1976, nr 5.

chciał, Marek Nosek, Artur Waszina, Jerzy Cebula, Jolanta Popławska i Jacek Skrobatowicz.

Jak zauważył Krzysztof Pleśniarowicz[37], był to spektakl o rodowodzie kabaretowym, o luźno powiązanych ze sobą scenach, utrzymanych w poetyce skeczu. To obraz społeczeństwa polskiego schyłku lat siedemdziesiątych.

W programie zespół napisał:

> „Hocki-Klocki" to po prostu hocki-klocki. Jeżeli by jednak w przewrotnym widzu spektakl wywołał jakieś skojarzenia, to wywołanie tych skojarzeń nie było naszym zamierzeniem, nie było też przypadkiem, była to po prostu sprawa nieunikniona[38]

Rozpoznanie należało do widzów...

Pierwszoplanowe miejsce zajmowała w sztuce bezosobowa społeczna machina, determinująca poczynania jednostki. Skromna, ale ciekawa i funkcjonalna scenografia, znakomicie oddawała obraz zhierarchizowanego społeczeństwa, w którym pokonanie kolejnych szczebli kariery urastało do rangi pierwszoplanowej. Spektakl operował aluzją i parafrazą. Krytyka dopatrywała się tu pewnych wpływów Gombrowicza, Mrożka czy Wajdy, ale w przeciwieństwie do nich Szczerski nie zamierzał niczego wyraziście demaskować ani przynosić gotowej recepty na przyszłość.[39]

---

[37] Krzysztof Pleśniarowicz: *Teatr w życiu, życie w teatrze.* „Kultura" 1978, nr 14.

[38] Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek: *Monografia Teatru 38.* op. cit. s. 91.

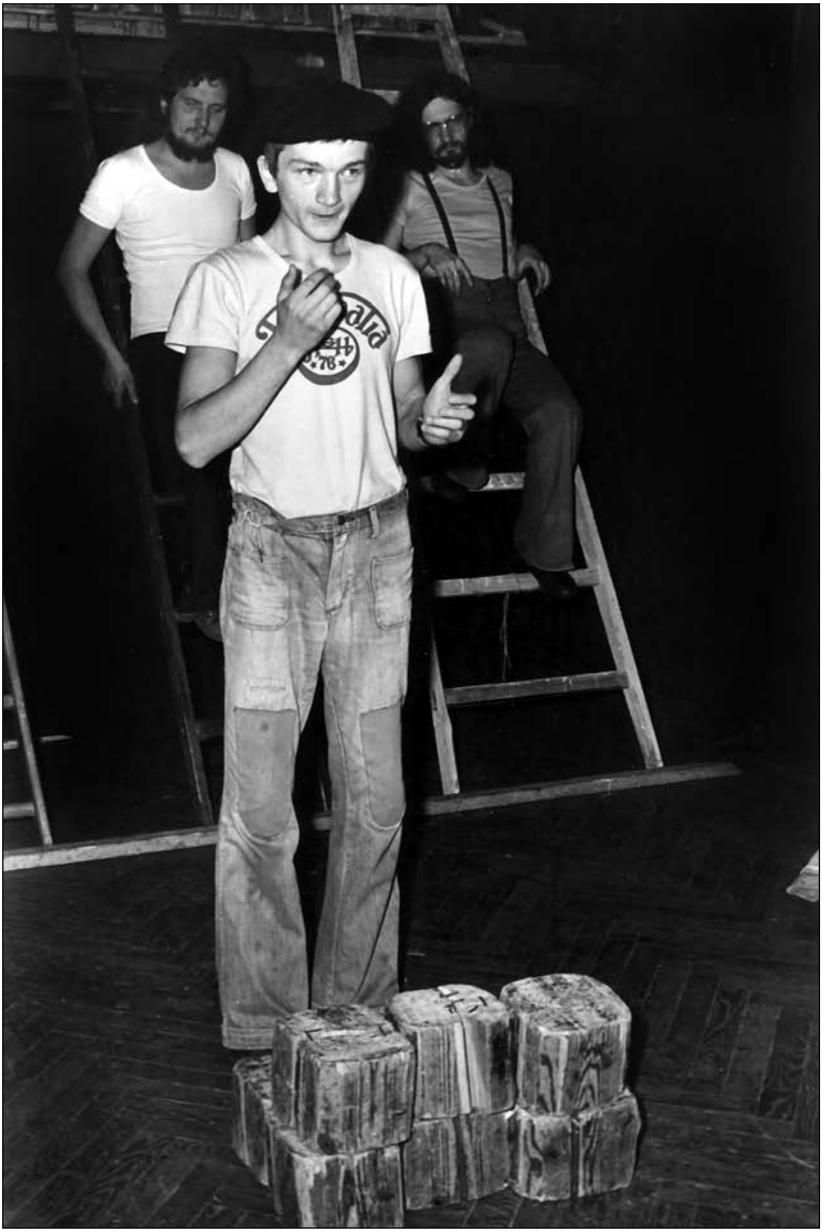
[39] Małgorzata Dzieduszycka: op. cit.



„Hocki-Klocki" Piotra Szczerskiego w Teatrze Fantastron. Scena zbiorowa. Pośrodku Piotr Szczerski – reżyser spektaklu i autor scenariusza

„Fantastron" wystąpił z „Hockami-Klockami" podczas II Konfrontacji Młodego Teatru w Lublinie oraz podczas IV Krakowskich Reminiscencji Teatralnych[40]. Konfrontacje miały wszelako inny charakter niż poprzednie – zrezygnowano z konkursu, nagród, gdyż uznano je za niezdrowe i zbędne. Jury, któremu przewodniczył Jan Paweł Gawlik, przekształciło się tym samym w radę artystyczną. „Najgrzeczniejszy" ze spektakli „Fantastronu" (określenie Szczerskiego), tym razem nie wywołał skandalu i zyskał przychylną opinie krytyki.

[40] Tadeusz Skoczek: *Naśladownictwo i poszukiwania. Krakowskie Reminiscencje Teatralne 1975-1981*. Bochnia 2007.



„Hocki-Klocki” w reżyserii Piotra Szczerskiego, Teatr Fantastron. Na pierwszym planie Juliusz Warunek, z tyłu od lewej: Mirosław Wiśniewski i Witosław Niechciał

„Hocki-Klocki" – pisał w dwa miesiące później, po premierze Krzysztof Pleśniarowicz – to ambitny zamiar diagnozy postawionej społeczeństwu polskiemu. W tej niemal socjologicznej analizie autorzy spektaklu posługują, się skrótem i jednoznacznością politycznego plakatu, co może uchodzić za zaletę wówczas, gdy teatr zaczyna pełnić taką właśnie funkcję w określonym momencie historii i dla określonej widowni. W tym przedstawieniu drażni nieco poprzez swą jednoznaczność kompromitacja idei jedynie werbalnych („zdobni w gniew twórczy wznieśmy ramiona w las betonowych dokonań"), czy obnażanie mechanizmów żywiołowych działań i braku ludzkiej solidarności w sytuacji zagrożenia. Szczególną uwagę zwrócono na problem hierarchicznej struktury społeczeństwa (akcja rozgrywana jest na dwóch poziomach połączonych wielofunkcyjnymi drabinami). (...) Ostatnia premiera teatru „Fantastron" – podobnie jak poprzednie adaptacje Becketta, w wykonaniu tego zespołu – to właśnie teatr marionetek, gdzie człowieka zastępują groteskowe podmioty) określone wyłącznie przez niezwykłość sytuacji.[41]

Z „Hockami-Klockami" odbywał „Fantastron" w 1978 r. tournee po Republice Federalnej Niemiec. W położonym w pobliżu granicy duńskiej Scheersbergu wystąpił zespół gościnnie w tamtejszym ośrodku młodzieżowym, podczas międzynarodowych warsztatów teatralnych (ośrodek ten posiadał swoich współpracowników w sześciu krajach europejskich i w Ameryce, a wśród nich znajdował się reprezentant Polski – Helmut Kajzar), a następnie odbywał arty-

41 Krzysztof Pleśniarowicz: *Próba teatru współczesnego.* „Dziennik Polski", Kraków 1977, nr 320.

styczne tournee (Hanower, Hamburg, Lubeka, Kilonia). Licząc się z trudnościami w percepcji spektaklu spowodowanymi barierą językową, Szczerski wyeliminował niektóre, co bardziej opisowe fragmenty scenariusza, wzbogacił zaś o dodatkowe elementy mimiczne. Jan Seroczyński akompaniując sobie na gitarze recytował poezję Norwida, co wyraźnie uatrakcyjniło sztukę i przypadło do gustu widzom.

Łącznie w RFN miał „Fantastron” sześć przedstawień przyjętych na ogół przychylnie, choć zdarzały się i takie interpretacje, które zadziwiały samych twórców (np. że spektakl jest karykaturą systemu społecznego panującego w RFN, to znów, że ilustruje obraz ciężkiej sytuacji klasy robotniczej). Najbardziej udana inscenizacja odbyła się w Scheersbergu, gdzie, zaplecze było najlepiej zorganizowane i międzynarodowa publiczność była najbardziej wyrobiona teatralnie. W recenzjach zamieszczonych w prasie zachodnioniemieckiej podkreślano znakomite przygotowanie warsztatowe zespołu.

„Hocki-Klocki” były pierwszym spektaklem przygotowywanym w nowym lokalu, sali nie istniejącego Teatru 38.

Włączona do SCK „Pod Jaszczurami” zasłużona kiedyś świątynia Melpomeny, stała się odtąd siedliskiem szeregu zespołów i miejscem do bardziej lub mniej przypadkowych imprez. Pożyteczne skądinąd założenie, by udostępnić lokal interdyscyplinarnym celom – nie zdało w dłuższym czasie egzaminu. Rozpoczęły się niezdrowe rywalizacje, kłopoty z harmonogramem prób, spektakli, pokazów, recitali...

Jaszczury z czasem w coraz szerszym zakresie zaczęły traktować lokal „38” jako salę do różnorodnych imprez. Pojawiały się coraz to nowe zespoły – często efemerydy, które prowadziły między sobą niepotrzebną rywalizację, szumnie nazywane agendy itp. W tej sytuacji odbywanie prób sta-

wało się mocno utrudnione. Do jakich paradoksalnych dochodziło zdarzeń, świadczy list otwarty skierowany przez zespół „Fantastrona" do sekretarza Zarządu Krakowskiego SZSP. Teatr chciał, w związku ze zbliżającymi się Konfrontacjami Młodego Teatru w Lublinie odbywać dodatkowe próby „Hocków-Klocków" i natrafił w tym na przeszkody nie do pokonania. Władze SZSP nie zamierzały zrezygnować z dotychczasowej nazwy „Teatr 38", gdyż placówka ta przez szereg lat funkcjonowała w opinii środowiska, nie tylko krakowskiego, jako zasłużona świątynia sztuki.

Rada Okręgowa SZSP nie zainteresowana była jednak wznowieniem działalności teatru pod starą nazwą, mimo że takie inicjatywy pojawiały się. Lokal dawnego Teatru 38 przekazano kierownikowi administracyjnemu (Janusz Grzesz) z myślą o szerokiej, interdyscyplinarnej działalności. Po odejściu Grzesza, w czerwcu 1978 r. (głównie z powodu znikomych efektów w pracy) kierownictwo lokalu „38" objęła Katarzyna Deszcz, a we wrześniu tegoż roku powierzono je Piotrowi Szczerskiemu. Szef „Fantastronu" został komisarzem lokalu do spraw artystycznych .... Miało w nim pracować więcej zespołów. Tu podjęły działalność głośne już wówczas grupy: Protekst, Tarcie, a później Scena Pantomimy czy Scena Propozycji Teatru 38.

Początkiem 1978 roku podjął „Fantastron" próby „Nowego Wyzwolenia" w reżyserii Piotra Szczerskiego, a opartego na tekstach Wyspiańskiego i Witkacego. Premiera spektaklu odbyła się w czerwcu tegoż roku.

> Pozostając w kręgu „Dziadów" Mickiewicza i „Wyzwolenia" Wyspiańskiego, nie widziałem jeszcze potrzeby przetransponowania, nawet w awangardowej formie, tych dramatów



„Nowe Wyzwolenie" wg Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Od lewej: Witosław Niechciał (Król Ryszard), Violetta Bryll (Nadobnisia), u góry Janusz Warunek (Florestan), po prawej Mirosław Wiśniewski (Morderca)

na scenę nieprofesjonalną. Dopiero parodia, persyflaż Witkacego „Nowe Wyzwolenie", dał mi zasadniczy bodziec do tej pracy. Witkacy ośmiesza Konrada, ośmiesza stereotyp polskiego myślenia w kategoriach wielkiej jednostki, ukazując, że w nowoczesnym „zniwelowanym" społeczeństwie nie ma po prostu dla nich miejsca.[42]

[42] Piotr Szczerski: *O kształt i oblicze ...* op. cit.

Dialog pomiędzy poetami-wieszczami, rozgrywany na scenie, nosił znamiona aktualnych treści. Teksty klasyków stały się tym samym materiałem wyjściowym do przedstawienia współczesnych problemów. Aktualne postawy były zdaniem reżysera mocno kształtowane przez tradycję.

„Nowe Wyzwolenie" było ostatnim spektaklem „Fantastrona". W nowym sezonie zespół przeprowadził kolejny nabór, w wyniku którego przybyło 20 osób. Z grupą Szczerskiego nawiązał współpracę były aktor „38", Marek Pyś, który dla sprawy reaktywacji dawnego teatru i dawnej nazwy zrezygnował tymczasowo z pracy na scenie profesjonalnej i podjął się prowadzić studio teatralne, obejmując też współkierownictwo zespołu.



„Nowe Wyzwolenie" . W środku Witosław Niechciał w roli Króla Ryszarda.

Reaktywacja Beckett

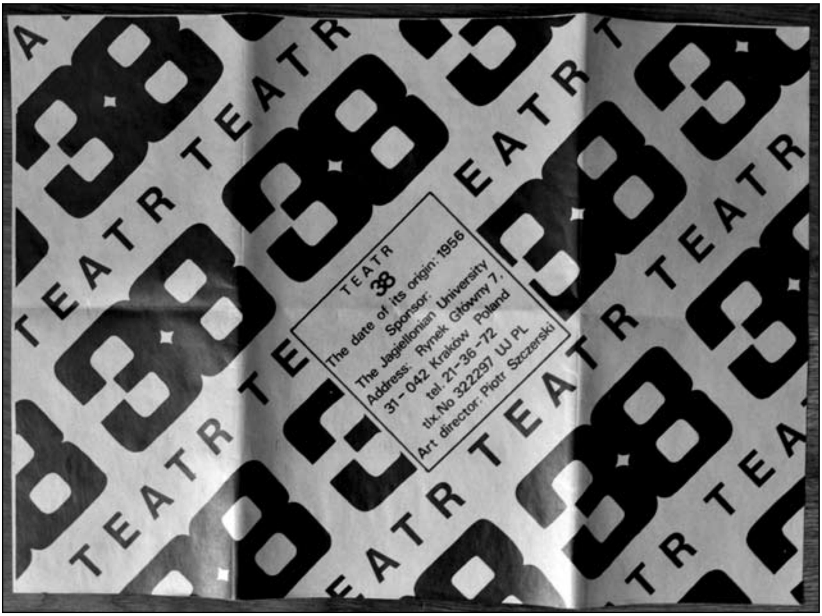
W grudniu 1978 r. rozpoczęto próby nowego spektaklu, opartego na tekstach Samuela Becketta, a zatytułowanego „Beckett”[43]. Reżyserowali Marek Pyś i Piotr Szczerski. Pracę podjęli aktorzy z „Fantastrona” oraz nowi adepci ze studia aktorskiego: Dagmara Białek, Małgorzata Bosakowska, Violetta Bryll, Stanisław Garbarz, Tadeusz Garsztka, Małgorzata Grzesik, Piotr Janik, Bożena Jasiak, Henryk Jasiak, Urszula Juszczak, Piotr Kałuża, Krystyna Kornacka, Krzysztof Kowalski, Marek Krzemiński, Elżbieta Mnichówna, Witosław Niechciał, Krzysztof Papka, Bartłomiej Sienkiewicz i Barbara Twardzik.

Za zgodą niektórych aktorów dawnego Teatru 38 zespół postanowił premierą „Becketta” reaktywować nazwę „Teatr 38”. Pierwsze jego przedpremierowe przedstawienie odbyło się we Wrocławiu, gdzie dwadzieścia „jaszczurowych” zespołów wystąpiło z rewizytą artystyczną w klubie „Kalambur”. Impreza pn. „5 Dni Młodej Sztuki Krakowa” spotkała się z entuzjastycznym nieomal przyjęciem wrocławian, a „Beckett” po raz pierwszy firmowany przez Teatr 38, stał się prawdziwym wydarzeniem artystycznym.[44]

---

[43] /bn/: *Beckett w Teatrze 38*. „Echo Krakowa”, Kraków 1979 nr 267;/–/ *20 lat klubu „Pod Jaszczurami* [miedzy innymi o „Becketcie” Teatru 38] „Kram”, 1980, nr z dnia 12-25 kwietnia 1980; /WJ/: *Dni Krakowa na SGPiS* [o udanym „Beckecie”]. „Nasza Trybuna”, 1980, nr 92.

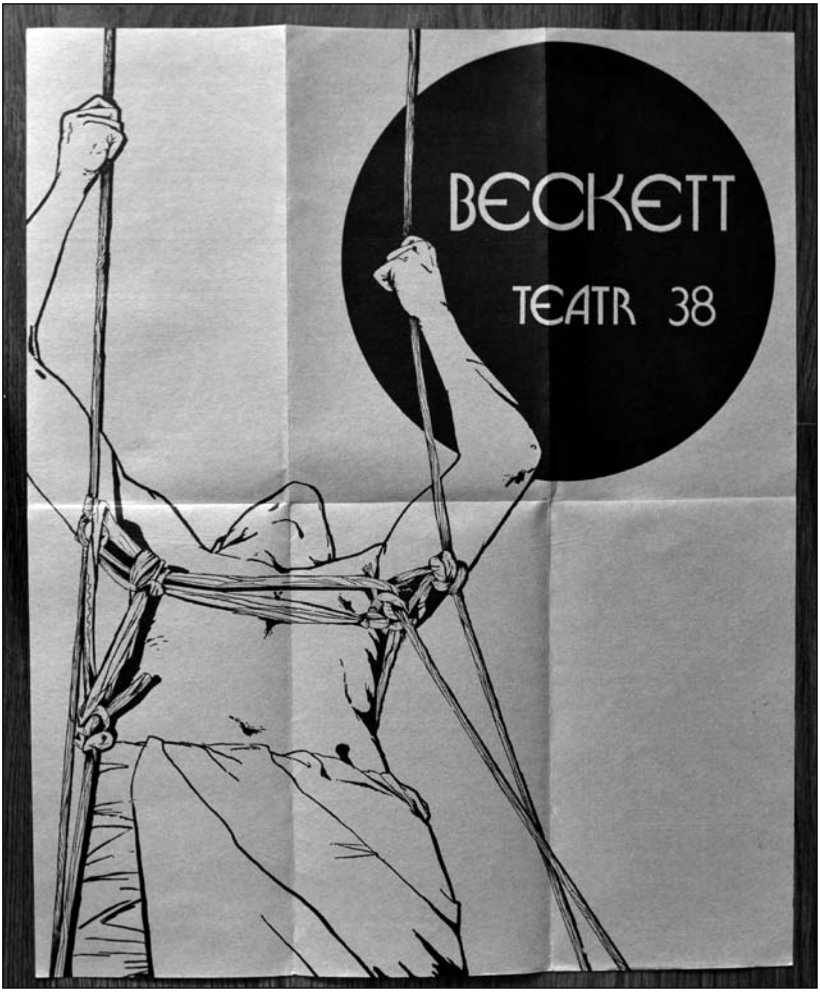
[44] /–/: *Czym Kraków bogaty.* „Głos Robotniczy”, Wrocław 1979, nr 35; /–/:*Wrocławskie Dni Młodej Sztuki Krakowa.* „Student”, Kraków 1979, nr 4; /–/:*Co w kulturze.* „ITD.”, Warszawa 1979, nr 8; /–/: *Jaszczury we Wrocławiu*. „Wieczór Wrocławia”, Wrocław 1979 nr 54; /SB/: *„Jaszczury” w gościnie na Dolnym Śląsku*. „Echo Krakowa”, Kraków 1979, nr 60; /JJ/: *„Jaszczury” we Wrocławiu.* „Głos Pracy”, Warszawa 1979 nr 70.



Właściwa premiera „Becketta" odbyła się w lokalu Teatru 38, 24 marca 1979 roku.

W liście otwartym, skierowanym do Rady Artystycznej do spraw Teatru Studenckiego, Marek Pyś i Piotr Szczerski pisali:

> 24 marca 1979 roku odbyła się nowa premiera pt. „Beckett" (...) firmowana przez ten teatr. (...) Dzisiaj przyjęcie nazwy „Teatr 38", a co za tym idzie określonej tradycji, wymaga pełnego uzasadnienia oraz kładzie na nas dużą odpowiedzialność za podjęcie tego trudu. Świadomi tej sytuacji przed podjęciem decyzji staraliśmy się dokładnie przeanalizować sensowność tego kroku. (...) Teatr „Fantastron" zawsze skłaniał się do spektakli opartych na odpowiednio przetworzonych tekstach dramaturgów – niejednokrotnie klasyków: S. Becketta, M. Maeterlincka, S. Wyspiańskiego, Witkace-



go. Tradycja Teatru 38 bardzo odpowiadała profilowi Teatru „Fantastron", zwłaszcza że nawiązaliśmy kontakty z dawnymi twórcami sceny „38": Helmutem Kajzarem, Haliną Mikietyńską, Bogdanem Hussakowskim, którzy gorąco poparli nasz projekt[45].

45 Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek: *Monografia Teatru 38*, op. cit. s. 96.

> Rok 1979 przyniósł wreszcie długo oczekiwany „boom" teatrów studenckich. Symptomy nowych zjawisk, nowych jakości w teatrze otwartym dały znać o sobie już w 1975 r. Jednakże siła przebicia młodych wciąż była za mała, wciąż wielcy spod znaku STU czy „77" przytłaczali swoimi koncepcjami. Młodzi nie chcieli wypowiadać się na starannie przygotowanych „dyskusjach" poimprezowych, bali się wiecznych posądzeń o brak generacyjnych dążeń, brak integracji z wielkimi rocznikami Nowej Fali. Tę pokoleniowość niesłusznie mitologizowano, a przecież większość twórców teatralnych debiutujących w latach 1975-1979 nie znała „wydarzeń marcowych" z autopsji. Trudno było nawiązywać do spraw nieprzeżytych. Trudno więc było kontynuować więź pokoleniową, czego się od młodych domagano – skarżył się Piotr Szczerski[46]

Sytuacja wyjaśniłaby się na korzyść „wstępujących" w latach 1974-1978, gdyby powstało kilka rewelacyjnych spektakli odrzucających poetykę Nowej Fali, ale przedstawiających nową treść, nową filozofię. Tymczasem nowe jakości prezentowano „półgębkiem" – bez przekonania i bez (powtórzmy) wybitnego artystycznego efektu. Sama negacja nie wystarczyła. Anita Czarnowska – omawiając festiwale „Start"– pisała:

> Postawa młodych grup wobec tradycji teatru studenckiego uzewnętrzniała się nie poprzez spektakle ale niekiedy bardzo konfliktowe kontrowersje z twórcami wcześniejszych dokonań. Często z ust młodych aktorów i inscenizatorów

[46] *Teatr studencki jako zjawisko artystyczne.* [w:] *Materiały Młodego Teatru*. Warszawa 1983, s. 10.

> padały słowa o potrzebie określenia siebie, działania w grupie, unicestwiania poczucia alienacji i osamotnienia. (...) W spektaklach natomiast nuta patosu i egzaltacji przeplatała się z tonem smutku i melancholii.[47]

Ta sama autorka w innym miejscu cytowanego tekstu, omawiając historię „Startu" drugiej połowy lat siedemdziesiątych, obserwuje pojawienie się nurtu apolitycznego, sięgającego po literaturę awangardy, problemy etyczne, estetyczne itp. o uniwersalnym charakterze. Czyż można nie zgodzić się z tak postawioną diagnozą? Wszak czasy polityczne dopiero przyjdą. Niemniej jednak rok 1979 w teatrze studenckim zaznaczył się bardzo wyraźnie. Pojawiło się szereg nowych grup. Doświadczeni już obrazoburcy i odbrązowiacze Nowej Fali wreszcie poczuli grunt pod nogami – uzyskali akceptację publiczności, a potem, siłą konieczności, przystała na „nowe" krytyka. Grupa Piotra Szczerskiego pod nową, wielce zobowiązującą nazwą – „Teatr 38" jeszcze w spektaklu „Nowe Wyzwolenie" nie zawładnęła świadomością widza, ale już „Becketta" okrzyknięto rewelacją.

Ważną imprezą były, trzecie już, Lubelskie Konfrontacje Młodego Teatru (1979). Grupa Szczerskiego pojechała do Lublina z „Nowym Wyzwoleniem II" i „Beckettem". O ile nowa wersja sztuki zrobionej jeszcze w czasach „Fantastrona" nie znalazła zainteresowania u publiczności, dając nawet felietoniście „Ucha" asumpt do żartów, o tyle „Beckett" zaciekawił[48].

---

[47] Anita Czarnowska: *Historia Festiwali Teatrów Debiutujących* [w:] *Festiwale Teatrów Debiutujących „Start"*. Poznań 1980, s. 20.

[48] Zbigniew Gluza: *Ucieczka.* „Politechnik", 1979, nr 12.

Zacytujmy próbę opisu nowej inscenizacji Teatru 38 dokonaną już w Krakowie po obejrzeniu spektaklu w pomieszczeniach własnych grupy przez recenzenta „Dziennika Polskiego”.

> Spektakl Marka Pysia i Piotra Szczerskiego pt. „Beckett” obejmuje swą akcją całe wnętrze reaktywowanego niedawno Teatru 38, łączy symultaniczność wielu działań aktorskich z wędrówką widzów (...) Publiczność od momentu wejścia rozpoczyna dyskretnie tylko sterowaną wędrówkę. Do widza należy prawo wyboru: czy chce oglądać sceny w garderobie, czy na widowni, czy w dawnej szatni, czy w „bunkrze”. Wszędzie znajdują się aktorzy...[49]

Teksty wybrane do spektaklu z wszystkich niemal utworów Samuela Becketta, publikowanych nie tylko w Polsce, posiadały duży stopień uogólnienia i nie brakowało im jednocześnie szczegółu. Operowanie rozbudowaną metaforą pozwalało widzom w sposób aktualny i niemal czynny (a więc nie tylko wspomniana inscenizacja, we wszystkich pomieszczeniach teatru tę „czynność” odbioru powodowała) brać udział w spektaklu.

> We wszystkich zakamarkach Teatru 38 rozlokowano więc podręczny magazyn pomysłów i rekwizytów rodem z teatru studenckiego

– pisał cytowany wyżej Krzysztof Pleśniarowicz.

[49] Krzysztof Pleśniarowicz: *Nasza mała destabilizacja.* „Dziennik Polski”, 1979, nr 98.



„Beckett” w reżyserii Marka Pysia i Piotra Szczerskiego. Od prawej: Elżbieta Mnichówna, Witosław Niechciał i Dagmara Białek



„Beckett” . Henryk Jasiak (Clov). Wśród widzów (od prawej, w okularach) niegdysiejszy aktor Teatru 38, Jerzy Piekarczyk

Egzorcyzmy nad dawną świetnością teatru studenckiego, „zapis doświadczeń pokoleniowych", „nowy ceremoniał teatralny", „oryginalne skupienie uwagi widzów nad problemami teraźniejszości", „lekcja Becketta" – tak określała krytyka nowy spektakl Szczerskiego. Wiele jeszcze jest w tych określeniach nawiązań do mitycznych schematów interpretacji, obecnych w publicystyce poprzedniego okresu. Najczęściej jednak podkreślano bardzo współczesne przesłanie „Becketta", widoczne choćby w prostym zabiegu inscenizacyjnym odsyłającym do aktualnego „tu i teraz", jakim były karty z wypisanymi nazwiskami, datami urodzeń , zawodami czy funkcjami, które towarzyszyły aktorom podczas spektaklu. Doszukano się nawet odnośników ponadpokoleniowych. Tak więc „lekcja Becketta" zastąpiła diagnozę Różewicza:

> W latach siedemdziesiątych mamy raczej „naszą małą destabilizację", która nie jest już żadnym wyznaniem, wyrazem buntu czy chociażby nieprzystosowania. Owa destabilizacja nabrała dziś cech normalności, a może nawet czegoś oczywistego.[50]

Oczywistością stał się bunt i opozycja młodych po 1975 r. w stosunku do Nowej Fali, oczywistością stała się ideowa i programowa różnorodność. Dopiero w 1978 i 1979 roku dopuszczono możliwość istnienia grup nie realizujących więzi pokoleniowych, czy tworzących nową, jakże inną więź.

> Młode teatry występują przeważnie – mówił Szczerski w listopadzie 1979 r. w Toruniu na Forum Młodego Teatru –

---

[50] op. cit.

> z pozycji niezaangażowanych, z pozycji nieznajomości tradycji teatru studenckiego. I całkiem słusznie. Pragną powiedzieć coś od siebie i z tym występują. W teatrze studenckim powinno się liczyć tylko „tu i teraz.[51]

„Beckett" był właśnie jedną z form aktywności Młodego Teatru, który można też nazwać „nowym teatrem artystycznym": formą bardzo już dojrzałą, formą, która trafiła na podatny grunt światopoglądowy teatru studenckiego anno 1979.

W 1979 roku lokal przy Rynku Gł. 7/8 w Krakowie, do którego wchodziło się z obskurnego i „programotwórczego", jak się później okaże, wczesno-galicyjskiego podwórka, przestał już być wyłącznie „Teatrem 38" z nazwy. Nie było to już anonimowe miejsce wykorzystywane głównie do prób, lecz na nowo powołanej instytucji. Była w niej chęć nawiązywania do tradycji i przypominania wielkich, doniosłych osiągnięć poprzedników, jak również pragnienie pokazania własnej tożsamości. Pojawiła się moda na twórcze próby i artystyczne realizacje, na dyskusje o teatrze studenckim jako zjawisku nowym i nowatorskim oraz rozmowy o poszukiwaniach młodego teatru, spory wypracowujące nowy kształt „otwartej" Melpomeny. Ogromna różnorodność zainteresowań cechuje sporą grupę teatrów studenckich skupionych w lokalu Teatru 38. Powoli jednak wszystkie te grupy unifikują się, przyłączając się do Teatru 38 Piotra Szczerskiego, lub odchodząc.

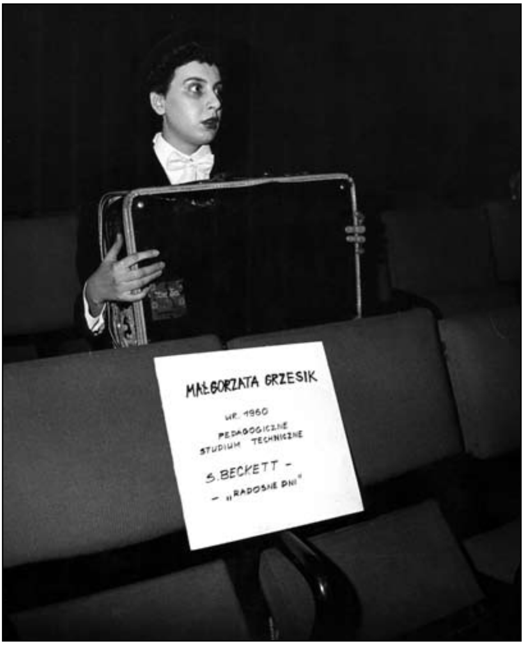
„Beckett" został zaprezentowany, również z dużym powodzeniem, na VI Krakowskich Reminiscencjach Teatral-

---

[51] *Teatr studencki jako zjawisko artystyczne.* op. cit. s. 11



„Beckett”.
Tadeusz Garsztka
(„Radosne dni”)



„Beckett”.
Małgorzata Grzesik-Jasiak
(„Radosne dni”)



„Beckett”.
Barbara Twardzik
(Vladimir z „Czeka-
jąc na Godota”)



Bartłomiej Sienkiewicz w spektaklu „Beckett”

nych.[52] Rada Artystyczna tego festiwalu bardzo wysoko oceniła spektakl reaktywowanego Teatru 38,

> który dowiódł, że awangarda w teatrze studenckim nie musi być równoznaczna z bylejakością estetyczną i brakiem dyscypliny myślowej.[53]

W recenzjach po imprezie podkreślano, że jest „Beckett" manifestacją świadczącą o powrocie świetności Teatru 38. Poprzez sukces grupy Szczerskiego dowartościowane zostało także środowisko teatralne Krakowa niezbyt aktywne – według obiegowych opinii – w ostatnich latach. Podkreślano zaskakująco młody wiek wykonawców „Becketta", jak wiemy, manifestacyjnie okazywany na wypisanych tabliczkach.

Jeden z członków Rady Artystycznej VI Krakowskich Reminiscencji Teatralnych pisał na łamach „Kultury":

> Teatr 38 to kawałek historii studenckiego teatru i osobny rozdział sporów i konfliktów w ruchu. Przed laty wielu powstał, latami upadał, gasł, zmieniał zespoły, trzymał się nazwy i lokalu, o które droczyli się kolejni sukcesorzy niegdysiejszej firmy, wreszcie wylądował wierny swym dobrym starym tradycjom na rozsądnie podawanej awangardzie. Awangardzie z sensem i pomyślunkiem. (...) przełożenie języka wielkiego pisarza na wizualne znaki sceny

[52] Leszek Wołosiuk: *Zwiastowanie czy podzwonne*. „Notatnik Klubowy", Kraków 1981, czerwiec

[53] Zygmunt Korus: *Coś się w tej materii przełamuje*. „Student" ,Kraków 1980, nr 7

jest zaskakujące nie tylko trafnością, ale i dyscypliną intelektualną.[54]

W maju 1980 roku Teatr wojażował po Europie. Wystąpił na II Międzynarodowym Tygodniu Teatru Uniwersyteckiego w Coimbrze (Portugalia). Polacy już wtedy byli niezwykle popularni poza granicami kraju, strajki, wystąpienia robotnicze zwróciły uwagę opinii światowej na ten region Europy. Oczywiście, kierowano się ciekawością obejrzenia swoistej egzotyki, brak było kompetencji w zainteresowaniu polskimi osiągnięciami kulturowymi. Organizatorzy sprzedali niebywałą, jak na warunki teatru awangardowego, ilość biletów – tysiąc sztuk.

Mimo kłopotów językowych – pisze na łamach ówczesnej „Gazety Południowej" członek teatru, Hanna Abrahamowicz – obie strony (...) przeżyły dwie godziny szalonego napięcia. Przerażona osławioną żywiołowością iberyjską, posądzałam tubylców o zewnętrzne pojmowanie idei „kontakt aktora z widzem" podstawowej dla teatru. Aktora przenoszono na inne miejsce gry, częstowano czekoladą, przesuwano mi rekwizyty. Potem gospodarze festiwalowi tłumaczyli swoją i rodaków „agresję" wobec Polaków.[55]

Portugalczycy tłumaczyli, że to działania aktorów tak pobudziły do aktywności widzów. W ten sposób, nie mogąc

[54] Andrzej Hausbrandt: *Teatr studencki. Ciemno wszędzie*. „Kultura", Warszawa 1980, nr 14.

[55] Hanna Abrahamowicz: *Tydzień Młodego Teatru.* „Gazeta Południowa", 1980, nr 207.

uczestniczyć w „wernisażu” słowem, uczestniczyli czynem. W Coimbrze Teatr 38 zdobył nagrodę publiczności i otrzymał równocześnie szereg zaproszeń na wiele międzynarodowych imprez.

Po powrocie, jeszcze w tym samym miesiącu, odbyły się dwie kolejne premiery w Teatrze 38. Krzysztof Guga przygotował i przedstawił monodram pt. „Urzeczony” wg „Płaszcza” Mikołaja Gogola dla wyodrębnionej „Sceny Pantomimy”. Ponadto w współpracy z muzykiem jazzowym Czesławem Gładkowskim, zaprezentował oryginalny spektakl pt. „Jazz i pantomima”. Ten pierwszy prezentowany był z dużym efektem artystycznym podczas II Krakowskiego Przeglądu Małych Form Teatralnych.[56]

Rok 1980 był czasem szczególnej aktywności Teatru 38. Jeszcze przed wyjazdem do Coimbry odbywały się w Krakowie huczne uroczystości 20-lecia klubu „Pod Jaszczurami”.[57] Piotr Szczerski uczestniczył aktywnie w przygotowaniu tego jubileuszu. Uczestniczył też żywo w studenckim ruchu kulturalnym, nie tylko teatralnym, prowadząc szereg dyskusji programowych zastanawiających się w swych założeniach nad przemodelowaniem studenckiego ruchu twórczego i wypracowaniem nowych form pracy. W okresie późniejszym doprowadziło to do słynnej „schizmy” grup twórczych klubu „Pod Jaszczurami” z obrębu SZSP. Ruchom mającym na celu przemodelowanie skostniałej struktury zetatyzowanej organizacji studenckiej przewodził m.in. Piotr Szczerski.

[56] Grzegorz Stanisławiak: *Publiczność miała nosa.* „Gazeta Południowa”, Kraków 1980, nr 1.

[57] Stanisław Dziedzic: *Monografia klubu „Pod Jaszczurami”.* Kraków 1980.



„Urzeczony" wg „Płaszcza" Gogola: Krzysztof Guga (Mim)

Wróćmy do omawianego 1980 roku i kolejnych działań Teatru 38. W czerwcu tego roku artyści „38" zaprezentowali mieszkańcom Krakowa happening oparty na motywach swojej ostatniej inscenizacji. Miejscem akcji był krakowski Rynek i ulica Floriańska.[58] Działania parateatralne zostały nagrane przez kamery Telewizji Kraków.

Proces

Druga połowa 1980 roku upłynęła Teatrowi 38 na przygotowaniu nowej propozycji. Tym razem wzięto na warsztat „Proces" Franza Kafki. Premiera odbyła się w styczniu 1981 r. Polska ogarnięta była już nowymi i niespotykanymi wcześniej ruchami społecznymi. Wybuchnęła – jak wiemy – „Solidarność". Gorączce życia odpowiadać więc musiała zaangażowana, polityczna inscenizacja „Procesu". Nadeszły takie czasy, że nie można było trzymać się konsekwentnie raz wytyczonej drogi teatru inscenizującego awangardę z punktu widzenia doniosłości jej estetyki. Już nie widz i jego czynny udział w odbiorze sztuki był ważny, ale najważniejsze stało się uogólnienie, wielka synteza dotychczasowych zdobyczy teatru, szybka diagnoza oraz pokazanie drogi rozwoju. Trudno jednoznacznie określić, czy teatr Szczerskiego wytrzymał ciśnienie epoki, czy postawił słusznie ową diagnozę, i czy ją w ogóle postawił. Warunki życia dyktowało samo życie, ważniejsze były wtedy strajki i ulica, trudno więc dziwić się, że teatr stracił zdolności opiniotwórcze. Teatr mógł być jedynie jakimś uzupełnie-

[58] /–/: *Happening „Beckett"*. Dziennik Polski, 1981, nr 166.

niem życia, a nie przewodnikiem. Emocje kierujące społeczeństwem znalazły jednakże kontynuacje w drapieżnie inscenizowanej tragedii Józefa K., dawały możność refleksji, ostrzegały. Uogólnienia Kafki, jego filozoficzne, trafne obserwacje aktualne były przed Sierpniem, po Sierpniu, i zawsze będą nośnikiem obiektywnych treści. Dramat Józefa K. jest ponadczasowym ostrzeżeniem. Nikt nie chciał jednak, w tych – powtórzmy – niezwykłych i gorących dniach, słuchać jakichkolwiek ostrzeżeń. Sceptyk nie miał wtedy racji bytu. Oto jak widział „Proces" Maciej Szybist:

> To przedstawienie Teatru 38 chociaż może się to wydawać niemożliwe – jest jednym z najlepszych przedstawień jakie ostatnio można zobaczyć w Krakowie. (…) tutaj udało się autorom coś, co naprawdę bardzo wyjątkowo zdarza się w sztuce, w teatrze. Osiągnęli, że ta forma posiada znaczenie. Nie jest symbolem, nie jest alegorią, jest niezawisła, a przecież ma głębokie znaczenie ludzkie i społeczne. Bo oto ci powyginani sędziowie i adwokaci, te przerażające kobiety, te podejrzane postacie tworzą wokół zwykłego, młodego człowieka spójny, żyjący własnym rytmem świat, kosmos całkowicie nieludzki, spotworniały, teatralny. I oto rozumiemy, czym jest konwencja obyczaju rządowego, mundur, grymas adwokacki, nietypowa grzeczność sekretarki, nonszalancja urzędasa, pycha prezesa i wszystko to, co jest wokół nas i co jest przeciw nam. Jest taką właśnie groteskową grozą. Jest tym właśnie ekspresjonistycznym teatrzykiem, który gotuje nam śmierć.[59]

[59] Maciej Szybist: *Proces,* „Gazeta Krakowska", 1981, nr 21.

Recenzent „Gazety Krakowskiej” zwrócił uwagę na funkcjonalne i bardzo pomysłowe wykorzystanie przez Piotra Szczerskiego – reżysera spektaklu i Mariana Panka – scenografa, warunków naturalnych lokalu Teatru 38 i obskurnego podwórka kamienicy, w której ten lokal się mieścił, do rozegrania poszczególnych scen w urozmaiconej, trochę frenetycznej przestrzeni teatralnej. Bodaj nikt wcześniej na tę skalę nie wykorzystał tych walorów lokalu z jego kilkupoziomowym układem miniaturowych pomieszczeń, połączonych zbudowanymi w czasach Waldemara Krygiera ażurowymi schodami, które na co dzień były traktowane jako oczywisty mankament architektoniczny i funkcjonalny, z tak znakomitymi efektami inscenizacyjnymi. Wprawdzie przed kilku laty Szczerski i Pyś wykazali się przy realizacji „Becketta” podobnym zamysłem, ale nie na tę skalę i z innymi efektami scenicznymi. Po obejrzeniu „Procesu” Maciej Szybist pisał dalej:

> Nie wiem czy czytelnicy znają ten teatr. Wybudowali go kiedyś studenci chcąc zrobić coś niezwykłego. Istotnie jest on niezwykły. Zwykłe parterowe mieszkanie połączono bardzo efektownymi schodami do piwnicy i z mieszkaniem sąsiednim. I przez ten labirynt wchodzi się do środka. Znam to wnętrze od wielu lat i prawdę powiedziawszy dopiero dzisiaj zrozumiałem czemu od chwili wybudowania tego pięknego obiektu, teatr przestał się tam udawać. Po prostu ta całość była zbyt ładna, zbyt agresywna, samodzielna. Już sama stanowiła scenografię, zwykle lepszą od tej na scenie. I stojąc na tych schodach po raz pierwszy nie przeszkadzających, a pomagających sztuce, wchodząc z podwórza, które pierwszy raz nie brzydziło mnie swoim ponurym brudem,



„Proces" F. Kafki, w reż. Piotra Szczerskiego. Od lewej: Tadeusz Garstka (Inspektor) i Krzysztof Kowalski (Józef K.)

> ale było istotnie piękne, sensownie – zrozumiałem, jak to Szczerski wymyślił.[60]

Z ogromnym powodzeniem zaprezentowano „Proces" na VII Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych, które odbywały się tym razem w dwóch środowiskach – studenckim i robotniczym oraz w dwóch miejscach: w Studenckim Centrum Kulturalnym Uniwersytetu Jagiellońskiego „Rotunda" i Centrum Kultury Młodzieży i Studentów „Fama" w Nowej Hucie[61]. Nawet tradycyjny oponent działań Szczerskiego – Grzegorz Stanisławiak – pisał pochlebnie:

> Najciekawszym z krakowskich teatrów okazał się Teatr 38. Trzeba przyznać, że Piotr Szczerski, po wielu latach trudów w teatrze studenckim, stworzył wreszcie spektakl na przyzwoitym poziomie…[62]

Zarzucił jednak ów recenzent „Studenta" Szczerskiemu, że uniwersalność dzieła Kafki została spłycona i zawężona do warstwy społeczno-politycznej:

> Jest spektakl Szczerskiego tylko oskarżeniem aktualnej rzeczywistości w której przyszło nam żyć...

Wrodzona niechęć Stanisławiaka do dokonań Teatru 38 dyktuje mu jednak i takie słowa:

---

60 Op. cit.

61 Szerzej zob. Tadeusz Skoczek: *Naśladownictwo i poszukiwania. Krakowskie Reminiscencje Teatralne 1975-1981*. Kraków 2007, s.53-61.

62 Grzegorz Stanisławiak: *Teatr bez publiczności.* „Student", Kraków 1981, nr 7.



Jubileusz 25 lecia Teatru 38. Pośrodku red. Krzysztof Miklaszewski (1981)

> (...) spektakl Szczerskiego broni się nie dzięki walorom inscenizacyjnym i próbom tworzenia formy asymbolicznej, a miejscami ekspresjonistycznej, lecz po prostu dzięki powieści Kafki. W tym mieści się zwycięstwo Szczerskiego, w adaptacji klasycznego tekstu i w implikowanej przez tekst przestrzeni scenicznej spektaklu Teatru 38.[63]

Powodzenie najnowszej inscenizacji Piotra Szczerskiego i szerokie echo recepcji wśród studentów dały dobrą bazę pod jubileuszowe obchody 25-lecia Teatru 38. W dniu 14 października 1981 r. odbyło się spotkanie byłych członków sceny „38" z aktualnym zespołem. Większość tej okolicznościowej imprezy, wraz z wypowiedziami uczestników

---

63 Op. cit.



„Proces" F. Kafki. Na jednym z festiwali w odmiennej obsadzie: Witosław Niechciał jako Józef K (w środku), i dwaj panowie aresztujący: Krzysztof Galos i Krzysztof Błoński



„Proces" F. Kafki. Aresztowanie Józefa K (Piotr Szczerski, pośrodku). Aresztujący (od lewej): Marian Panek i Tadeusz Skoczek. Scena rozegrana przed kościołem San Filipo w L'Quilli podczas III Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich (1983)



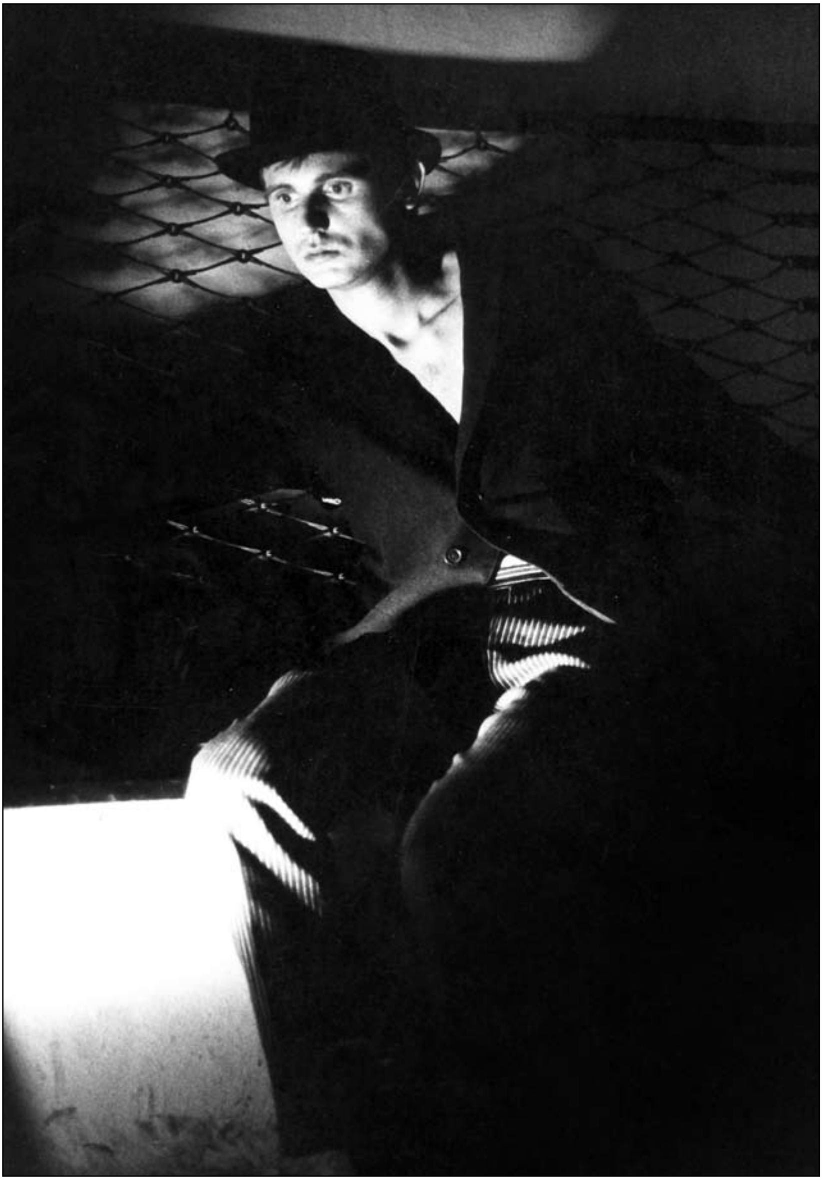
„Proces" F. Kafki. Od lewej: Krzysztof Kowalski (Józef K.) i Witosław Niechciał (jeden z dwóch panów odwiedzających i mordujących)



„Proces" F. Kafki. Od lewej: Krzysztof Kowalski (Józef K.) i Krzysztof Galos (Block)



„Proces" F. Kafki. Tadeusz Garsztka (Woźny) i Małgorzata Grzesik–Jasiak (Leni)



„Proces" F. Kafki. Krzysztof Galos w roli Blocka

zarejestrowana została przez Irenę Wollen i Krzysztofa Miklaszewskiego dla potrzeb telewizji [64].

Spotkanie „tradycji" ze „współczesnością" dodało ludziom Szczerskiego wielu bodźców do dalszej pracy, do dalszych poszukiwań estetycznych i znaczeniowych. Nie wszyscy zaproszeni dotarli, ale i tak zestaw gości mógł wprowadzić w kompleksy: Jan Güntner, Zbigniew Horawa, Bogdan Hussakowski, Jan Kaiser, Halina Mikietyńska, Marek Pyś, Andrzej Stec, Mieczysław Święcicki, Irena Wollen.

Podczas spotkania jubileuszowego Piotr Szczerski po raz pierwszy ujawnił, że rozmyśla nad inscenizacją „Hamleta". Po doświadczeniach z tekstami Becketta, Maeterlincka, Wyspiańskiego, Witkacego zapragnął zmierzyć się z Szekspirem.

Po ogłoszeniu stanu wojennego wszelka działalność kulturalna ustała. Zawieszona została działalność Socjalistycznego Związku Studentów Polskich. Pomieszczenia Studenckiego Centrum Kulturalnego „Pod Jaszczurami" zostały komisyjnie zapieczętowane przez kuratora przydzielonego przez Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Krakowa i jego pełnomocników z klubu. Lokal Teatru, mimo, że był częścią „Jaszczurów", pozostał jakiś czas nietknięty. Z chwilą gdy nadeszła decyzja o rozwiązaniu organizacji studenckiej, również Teatr 38 musiał zastać administracyjnie zamknięty. Dokonali tego sami studenci z klubu „Pod Jaszczurami". Dały tu znać o sobie stare zawiści i niechęć jaka pozostała po słynnym odejściu grup twórczych dzia-

64 Prezentowano ten materiał w dniu 17 lipca 1982 na antenie Telewizji Kraków

łających w „Jaszczurach” od SZSP. Ten akt niepotrzebnej gorliwości ówczesnego kierownictwa klubu, przyniósł dużo bolesnych dyskusji, spięć i konfliktów. Nie obyło się nawet bez interwencji milicji. Kierownik Teatru 38 został pozbawiony posady, aktorzy miejsca, gdzie ujawniała się ich twórcza aktywność.

Jednak już w lutym 1982 roku dały się zaobserwować pierwsze kroki mające na celu reaktywację działalności „38”.[65] Ponieważ SZSP nadał „formalnie” nie istniał, Piotr Szczerski i jego przyjaciele zwrócili się do prof. Jana Błońskiego, prorektora Uniwersytetu Jagiellońskiego ds. młodzieży, z prośbą i propozycją kontynuowania działalności pod firmą najstarszej polskiej uczelni. Po uzyskaniu pozytywnej opinii dyrektora Wydziału Kultury UMK – Andrzeja Dyi (niegdyś przewodniczącego Rady Okręgowej studenckiej organizacji), w czerwcu 1982, Uniwersytet Jagielloński przyjął Teatr pod swe opiekuńcze skrzydła. Następnym krokiem było uzyskanie zgody Wojewódzkiego Komitetu Obrony na prezentowanie starego spektaklu „Proces”. Od września Teatr 38 prowadził normalną, ciągłą działalność. Mimo pierwotnych niechęci, również organizacja studencka – po jej odwieszeniu – wyszła ze sporu w sposób dyplomatyczny. Jako gospodarz (ale nie właściciel) lokalu, studenci zachowali pełne prawa w stosunku do pomieszczeń Teatru 38 godząc się jednocześnie z zaistniałymi faktami formalnymi. Kierownictwo Teatru pozostało na etatach Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczelnia ta finansowała równocześnie działalność artystyczną (np. wyjazdy zagraniczne) grupy.

[65] Tadeusz Skoczek: *Teatr wiecznie żywy.* „Notatnik Klubowy”, Kraków 1983, nr 2 (10); Stanisław Dziedzic: *Portrety Niepospolitych*, Kraków 2013.



Okładka programu z odręczną oceną prof. Jana Kotta

W pierwszej połowie 1983 r. Teatr 38, korzystając z dotacji Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta odbył dwie bardzo ciekawe podróże zagraniczne. W dniach 5-20 marca 1983 wziął udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich w Nantes. Występy i cały pobyt we Francji utrwalone zostały przez Krzysztofa Haicha z krakowskiego ośrodka telewizyjnego. Kolejny wyjazd odbył się w dniach 1-12 maja 1983 r. Sukces, jaki osiągnął Teatr w L‘Aquil-

li i Watykanie[66] procentował później wielokrotnie. Piotr Szczerski przywiózł z Włoch szereg ciekawych zaproszeń na festiwale w Bari, Nancy, Belgradzie i na kolejny XI Międzynarodowy Festiwal Teatrów Uniwersyteckich w L'Aquilli. W Italii aktorzy przygotowujący „Hamleta" mieli okazję rozmawiać z najwybitniejszym polskim szekspirologiem prof. Janem Kottem, wykładającym wówczas w Neapolu[67].

Po obejrzeniu „Procesu", prezentowanego podczas zagranicznego tournée Teatru 38, zachwycony inscenizacją Jan Kott napisał odręcznie na programie spektaklu: „To jest znakomite. Uściski i gratulacje. Jan Kott, maj 83". Po spektaklu, prezentowanym podczas Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich w L'Aquilii, Kott napisał wręcz:

> Przedstawienie było znakomite i o głowę przewyższało resztę. Polski teatr jest wciąż niepokonany mimo nieprzewidzianych trudności. Młody aktor, który miał grać rolę adwokata, nie mógł przyjechać do Włoch, ponieważ odmówiono mu paszportu. Musiał zostać zastąpiony przez jedną z dziewcząt. Prawnik stał się prawniczką.[68]

W Rzymie, dokąd zespół Teatru 38 dotarł na końcu tego artystycznego tournee, wystawiono „Proces" dwukrotnie:

---

66 Adam Ziemianin: *Teatr 38 podbił włoską publiczność.* „Echo Krakowa", Kraków 1983, nr 103; /–/: *Podobali się.* Przekrój", 1983 nr 1882; Jerzy Hordyński: *Kronika rzymska* [miedzy innymi o „Procesie" zagranym w Watykanie]. „Przekrój", 1983, nr 1982 .

67 Brunon Rajca: *Bez akapitu* (sarkastyczna ocena wizyty Teatru 38 we Włoszech i krytyka dyskusji z prof. Janem Kottem]. „Gazeta Krakowska", Kraków 1983 nr 136; //: *Notatki.* „Tygodnik Powszechny 1983, nr 23.

68 Jan Kott: cyt. za programem Yale Teater, zima 1983.

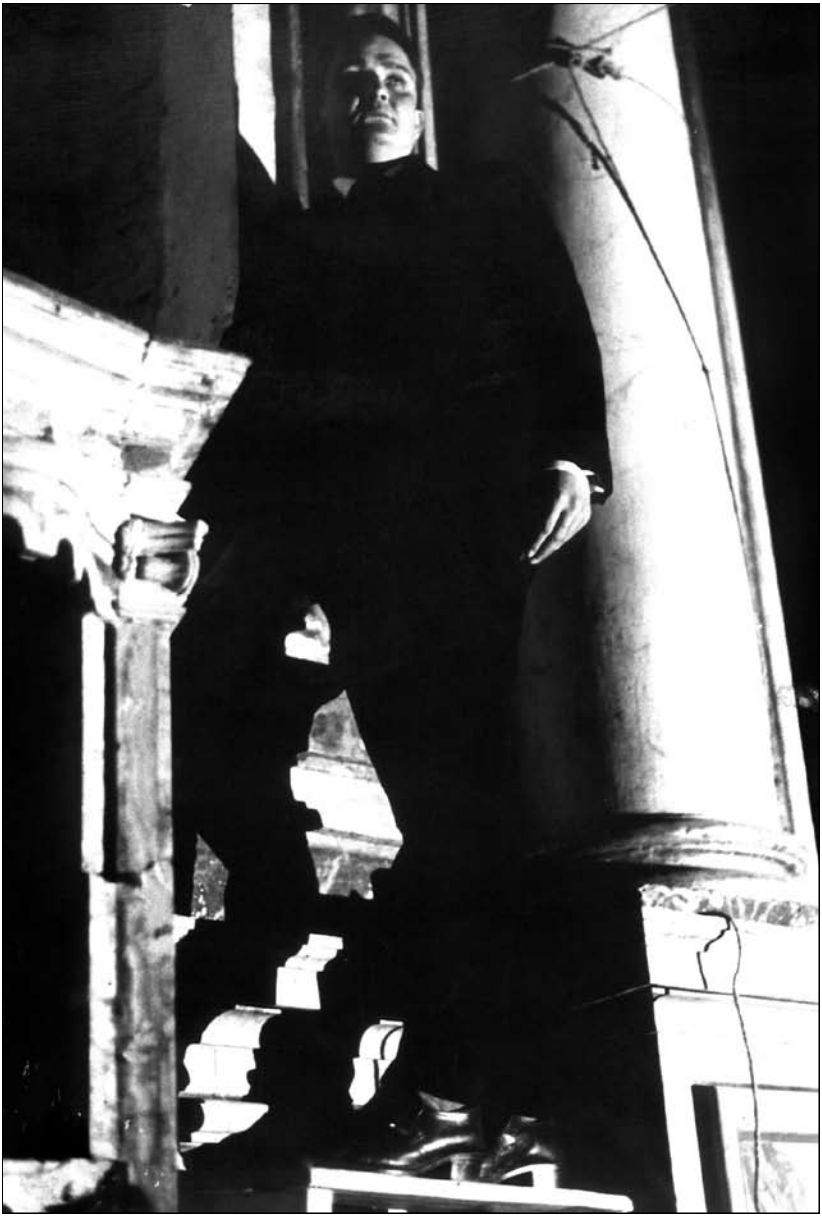


Janina Błońska w roli Leni, w „Procesie” F. Kafki

w całości w centrum miasta i kilka etiud w Domu Polskim przy Via Cassia. Jerzy Hordyński, znany krakowski poeta, tłumacz i publicysta, od lat 60. mieszkający naprzemiennie w Wiecznym Mieście i Krakowie, pisał w „Kronice Rzymskiej” na łamach „Przekroju”:

> Niestety. Tylko grono wybranych oglądało przed odlotem do kraju Teatr 38 z Krakowa. Wracał z festiwalu międzynarodowego teatrów studenckich w L'Aquilli i występ rzymski na dziedzińcu u Salwatorianów w pobliżu Świętego Piotra, można nazwać szczęśliwym zbiegiem okoliczności. „Proces” Kafki w adaptacji Piotra Szczerskiego, słusznie odniósł sukces na Festiwalu, dzięki nowoczesnej interpretacji klasycznego już dzieła i dobrej, inteligentnej grze [69]

[69] Przekrój 1983, nr z 12 czerwca 1983.



Krzysztof Błoński w roli kapelana w spektaklu „Proces" F. Kafki (L'Aquila, 1984)



Zespół Teatru 38 z Janem Pawłem II podczas audiencji generalnej nas Placu Świętego Piotra. W tłumie od lewej: Małgorzata Jasiak, Krzysztof Galos, Piotr Szczerski, Marian Panek i Tadeusz Skoczek (maj 1983)

Dwa rzymskie spektakle, wystawione przy ograniczonych z konieczności możliwościach inscenizacyjnych wzbudziły zainteresowanie ale występy na festiwalu w stolicy Abruzji odbiły się najdonioślejszym echem. Podczas festiwalu teatralnego w L'Aquilli postanowił Piotr Szczerski, celem podniesienia atrakcyjności spektaklu, zaskoczeniu widzów i wzmożenia wśród nich emocjonalnego napięcia, wykorzystać atut miejsca, w którym miał być „Proces" wystawiony. Był to stary, nieczynny w sensie sakralnym kościół San Filippo, malowniczo położony na najstarszej części miasta. Uczestnik tych wydarzeń, sam zresztą występujący w spektaklu, w pierwszej plenerowej scenie, w roli osoby aresztującej Józefa K., tak opisał tą inscenizację:

Wąska uliczka spadająca w dół, wręcz stroma, jest prawie pusta. Po wybrukowanym trotuarze nikt już nie spaceruje. Jest to zjawisko niezwykle rzadkie na włoskich ulicach (…) Zbliża się godzina pierwsza w nocy. Spóźnieni przechodnie dawno już śpią (…) Jedynie na niewielkim placyku przed nieczynnym kościołem gromadzi się sporych rozmiarów tłumek. W San Filippo, jednym z przysłowiowych stu kościołów L'Aquilli odbywa się Międzynarodowy Festiwal Teatrów Uniwersyteckich. Wieczorem miał być prezentowany spektakl „Jl Processo" Teatru 38 z Polski, egzotycznej dla Włochów. Niefrasobliwi organizatorzy, z typowym i charakterystycznym dla południowców poczuciem porządku organizacyjnego, w dowolny sposób zmieniają program. Widzowie więc zmuszeni są zdać się na własny spryt i … cierpliwość. Kiedy wybiła północ niewielu wierzyło, że zapowiedziane widowisko odbędzie się. Większość jednak nie odchodziła.
W pewnej chwili organizatorzy w charakterystycznych opaskach zaczęli wypraszać międzynarodowy tłum z prezbiterium kościoła (…) Nagle z dwóch stron średniowiecznej uliczki zaczęły pędzić w zawrotnym tempie samochody. Pełne światła, policyjna syrena włączona się na cały możliwy głos, pisk opon – przejmowały grozą. Zdezorientowany i zaskoczony tłum nie bardzo miał gdzie się wycofać. Jedną i drugą stronę tarasowały auta karabinierów. Zamknięto na głucho drzwi domów, zasunięto okiennice.
Z niesłychanym piskiem opon, granicząc z poważnym prawdopodobieństwem wypadku, samochody zatrzymały się. Natychmiast, prawie w biegu, wyskoczyli z nich cywile. Pewnym krokiem, z minami i powierzchownością, znanymi na całym świecie podeszli do jednego z dyskutujących i zażądali dokumentów.

> Stanowczy i groźny ton polecenia – „passporto” zmroził przypadkowych widzów. Tajniak przeczytał nazwisko z podanego dokumentu, skinął na kolegę i bez słowa zaczął ciągnąć swoją ofiarę do samochodu. Znów pisk opon i cisza… odjechali.
> Teraz dopiero tłum ożywia się. Ktoś krzyczy, ktoś protestuje, ktoś szuka organizatorów i namawia ich do interwencji. Aresztowany o tak późnej porze okazuje się aktorem jednej z grup. (…)
> Nagle ktoś przekroczył próg otwartego na powrót kościoła. Słychać tam jakieś dziwne głosy… ktoś jest przesłuchiwany…Ktoś przejmująco krzyczy… (…)
> Dopiero teraz niektórzy uświadamiają sobie, że od początku biorą udział w inscenizacji, oglądają spektakl zatytułowany „Proces”, wg Franza Kafki.[70]

Po powrocie Teatr 38 poświęcił się wyłącznie nowo przygotowywanej premierze, zawieszając nawet spektakle „Procesu”.

W maju 1984 r., zespół Teatru 38, korzystając z pomocy finansowej Urzędu Miasta Krakowa i Ministerstwa Kultury i Sztuki, odbył czterotygodniowe artystyczne tournée po kilku krajach Europy Zachodniej, prezentując na tamtejszych festiwalach teatralnych oraz poza festiwalami – „Proces”. Jak przed czterema laty, kiedy z „Beckettem” występował podczas Semana International de Teatro Universitaria, tak i teraz, z „Procesem” przyjmowany był z ogromnym zainteresowaniem i podobnym jak wówczas entuzjazmem. Wśród

---

[70] Tadeusz Skoczek: *Teatr młody, Teatr nieznany*, Bochnia-Kraków-Warszawa 2007, s. 7.

licznych zagranicznych zespołów dwa były tam z Polski – obok Teatru 38, Scena Plastyczna KUL z „Zielnikiem”, w reżyserii Leszka Mądzika. Nagród tradycyjnie nie przyznawano, ale frekwencja na spektaklach i dodatkowe przedstawienia dowodziły, że oba teatry z Polski cieszyły się zainteresowaniem ze strony widowni i mediów oraz były przyjmowane żywiołowo. Po występach w Coimbrze[71] zespół „38” wystąpił z „Procesem” w Lizbonie, potem udał się do L'Aquilli, by wziąć udział w kolejnym festiwalu, a następnie do Rzymu. Na łamach wydawanego w Lizbonie pisma „A Capital” pisano m.in.:

> Polski teatr uniwersytecki, jako miejsce eksperymentu i konstatacji – zaprzeczenia tego, co dzieje się w społeczeństwie, w którym żyje wywołał polemikę na licznych SITU, w których brał udział, a to z powodu jego pesymistycznego klimatu, tunelu bez wyjścia, kwestionowaniu społeczeństwa, które zadusza człowieka. Stąd wybór teatru absurdu: dlatego Teatr 38 wystawiający od 4 lat Becketta, który oburza najbardziej prawowiernych i wierzących w idyllicznym socjalizmie krajów Europy Wschodniej, teraz ofiarowuje nam bardzo znamienny „Proces” Kafki, kreowany właśnie w 1981 roku, kiedy dostrzegalne już były w klimacie wówczas przeżywanej euforii sygnały zmian oraz zaduszania nadziei i klimatu społecznej odnowy, która wówczas panowała w Polsce.[72]

[71] Szerzej: Stanisław Dziedzic: *Korespondencja z Portugalii. Combra '84,* „Student”,1984, nr.12.

[72] *Kafka polityco por grupo Polaco* „A Capital” z 22 maja 1984 [wycinek w posiadaniu Stanisława Dziedzica].

Sukces Teatru 38 z poprzedniego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich L'Aquilli zaakcentowano faktem, że podczas kolejnego festiwalu, w 1984 roku, z nie mniejszym zainteresowaniem spotkał się „Proces" w tym mieście oraz w Rzymie.

Jesienią 1984 r. zespół Teatru 38, w ramach współpracy z Teatrem Germanistów z Liege, zaprezentował przed tamtejszą publicznością „Proces", a w grudniu – przebywał w Bad Sageberg, podczas konferencji zorganizowanej przez Towarzystwo Niemiecko-Polskie. Spektakl spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem tamtejszej widowni i prasy. Uniwersalizm głównych przesłań Kafki odczytywano w kontekście współczesnych doświadczeń narodu (narodów) w systemach totalitarnych, wiążąc je także z najwyższymi ofiarami systemu, instrumentalnie pojmowaną samowolą sądów. Kafkowskie zmory, tak wyraziste, postrzegano na ogół w kontekstach wieloznaczności, jednak jako wyraziste i realne sfery zagrożeń. Niemiecki krytyk wyraził taką opinię:

> „(…) takie przedstawienie jest oczywiście w Polsce dopuszczalne, również w czasie „stanu wojennego", podczas gdy w ojczyźnie Kafki, w Czechosłowacji, byłoby nie do pomyślenia. W Związku Radzieckim, jak mówią znawcy rosyjskiej literatury, powieść Kafki była wydrukowana tylko raz i miała mieć objętość tylko 20 stron.
>
> Tak więc przedstawienie jest dowodem znacznej swobody sztuki w Polsce. A wspaniałe aktorskie i dramaturgiczne osiągnięcia z pewnymi elementami artystyczno – pantomimicznymi, częściowo cyrkowymi dały świadectwo specy-

ficznym polskim tradycjom teatralnym. Był to wieczór wywierający głębokie wrażenie. [73]

Podobnym sukcesem stały się spektakle w Kolonii, prezentowane tam w październiku 1984 roku.

Hamlet i stan wojenny

Rozgłos i sława „Procesu" (prezentowany był nieprzerwanie od 17 stycznia 1981) przysłoniły popularność dwóch następnych premier: „Hamleta" (18 grudnia 1983) i „Wariacji Pinterowskiej" (26 stycznia 1985), które w istocie były jednak słabsze od poprzedniego. „Hamlet", przy interesującym zamyśle inscenizacyjnym, miał nadmierne ambicje mówić o współczesności wprost, stronił od aluzyjności, zachowując właściwy sobie uniwersalizm i filozoficzną nośność. Wyżej została oceniona „Wariacja Pinterowska", osadzona w aurze teatru zagrożenia, absurdu, nawiązywała ideowo do doświadczeń Krygiera i Kajzara.

„Hamlet" był drugą inscenizacją Szekspira w Teatrze 38. W 1965 r. odbyła się tu premiera „Ryszarda III", dramatu zaadaptowanego przez Halmuta Kajzara. Reżyser dokonał wówczas w tekście śmiałych przeróbek i skrótów, redukując go do kilkunastu scen o narastającym rytmie napięcia, tworzących „przypowieść o powszechnym skażeniu złem". W trzy lata później teatr przystąpił do prac przygotowaw-

---

[73] Hans Sievers Hansen: *Avantgardistischen Theater. Das Krakauer „Teatr 38" begeisterte in Bad Segeberg mit Kafkas „Prozeß* (Awangardowy teatr krakowski „Teatr 38" zachwycił w Bad Segeberg „Procesem" Kafki, „Lübecker Nachrichten", 6 grudnia 1984 [wycinek prasowy w archiwum Stanisława Dziedzica].

POSTACI DRAMATU

HAMLET	Bogdan Bentyn
KROL	Krzysztof Papka
KROLOWA	Janina Koneczna
POLONIUSZ	Krzysztof Błoński
LAERTES	Ryszard Iwanowicz - Budrys
OFELIA	Maria Żółcińska
ROSENKRANTZ	Witosław Niechciał
GUILDENSTERN	Włodzimierz Kalinowski
FORTYNBRAS	Krzysztof Daca
TRUPA TEATRALNA	Tatiana Sikora Marian Figiel Stanisław Tabisz Jacek Taszycki
STRAŻE	Ewa Żurek Jacek Duszanowicz Mariusz Ufniarz Adam Więk Paweł Zwoliński

ASYSTENT REŻYSERA

Włodzimierz Kalinowski

ŚWIATŁO	DŹWIĘK
Bogdan Więk	Wacław Kalina

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
PIOTR SZCZERSKI
adres teatru:
31-042 Kraków, Rynek Główny 7
tel. 21-36-72

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

TEATR 38

HAMLET

wg w.shakespeare a

W PRZEKŁADZIE J. SITY

REŻYSERIA

piotr szczerski

SCENOGRAFIA

marian panek

MUZYKA

marek chołoniewski

DZIAŁANIA TRUPY TEATRALNEJ

marian figiel

PREMIERA - GRUDZIEŃ 1983

czych nad „Hamletem”, ale wskutek odejścia z zespołu Andrzeja Skupienia, który miał wystąpić w roli tytułowej, z realizacji zrezygnowano.

Po klasyczny dramat sięgnął po latach Piotr Szczerski, który również dokonał w szekspirowskiej tragedii cięć w tekście. Dzięki temu spektakl zyskał nie tylko na dynamice akcji. Przy daleko posuniętej swobodzie interpretacyjnej stał się fabularną opowieścią o metodach dochodzenia do władzy, formach jej sprawowania w świecie, w którym wszelkie wartości są zagrożone i względne. W adaptacji Szczerskiego, w państwie targanym politycznym kryzysem i sprzecznościami jawi się głęboki kryzys cywilizacyjny, nie pozbawiony wprawdzie wartości, ale bez szans na przyszłość. „Hamlet” był spektaklem o totalnej manipulacji – manipulacji na zasadzie sprzężenia zwrotnego: wszyscy manipulują i wszyscy są manipulowani. Nie tytułowy bohater był jego centralną postacią, ale jego stryj Klaudiusz, jego też losy i poczynania sterowały scenicznymi wydarzeniami. W kręgu króla – uzurpatora koncentrowała się walka o opanowanie kraju, podporządkowanie mas, a przez taktyczną łaskawość Klaudiusza, dążenie do zdominowania narodu, i w konsekwencji upokorzenie go. Wielu widzom takie przedstawienie tematu kojarzyło się ze współczesnością, ale komentowano ten sposób przedstawienia tematu (idei) w sposób bardzo różnorodny.

Krzysztof Papka, odtwarzający rolę Klaudiusza, zręcznie przerysował postać króla – uzurpatora, który jawił się nie tylko jako prostak bez skrupułów, władca o silnej woli, konsekwentny i bezwzględny dyktator, ale też zdolny do wykazania niemałej inteligencji w swym działaniu i postępowaniu. Znakomitą kreację stworzyła Janina Koneczna – Błońska w roli monarchini, wyrafinowanej, cynicznej, oschłej, tar-



„Hamlet” W. Szekspira. Od lewej: Krzysztof Papka (Król) i Janina Błońska (Królowa)

ganej namiętnościami i odruchami matczynej powinności. „Hamlet” miał ambicje mówić o mechanizmach władzy, o uzurpatorstwie, dyktaturze, totalitaryzmie. O zbrodniach, które stają się drogą do zdobycia władzy i jej utrzymywania, nawet w pozorowanych ustępstwach.

Premiera „Hamleta” odbyła się w kilka miesięcy po zniesieniu w Polsce stanu wojennego. Odniesienia były oczywiste. Wprawdzie Szekspirowski dramat wyzbyty został, przynajmniej w części, właściwego sobie uniwersalizmu i filozoficznej nośności, ale – jak się wydaje – nie tyle w ówczesnej rzeczywistości polskiej o te wartości zespołowi Teatru 38 chodziło głównie, ile o demaskację mechanizmów polityki i żądnych władzy ludzi o nadmiernie wybujałych ambicjach, osób władzą zdemoralizowanych.

Bez wątpienia mocną stroną spektaklu była efektowna i funkcjonalna scenografia autorstwa Mariana Panka oraz znakomita oprawa muzyczna, skomponowana specjalnie na tę okazję przez Marka Chołoniewskiego.

Piotr Szczerski jeszcze raz sięgnął po klasyczny dramat Szekspira. Było to w niespełna 30 lat później. Jako dyrektor Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach[74] zaprezentował podczas XV Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku kolejną wersję „Hamleta" w reżyserii Radosława Rychcika (premiera 7 maja 2011). Jak za dawnych studenckich czasów sposób prezentacji tekstu oraz nowa interpretacja wzbudziły różnorodne reakcje, od akceptacji po negację. W sprawozdaniu Lidii Cichockiej można przeczytać, że wśród kilkunastu interpretacji dramatów Szekspira jakie zaprezentowano na Wybrzeżu, kielecki był może najbardziej kontrowersyjny, ale i szczególnie intrygujący, artystycznie nośny.

> Nasz „Hamlet" to autorski spektakl, bardzo kontrowersyjny, nie dziwiło mnie więc ani to, że niektórzy widzowie wyszli na znak protestu w czasie przedstawienia ani to, że po spektaklu trwała ożywiona dyskusja z twórcami.[75]

Szekspir pojawił się jeszcze w lokalu Teatru 38 za sprawą Magdaleny Ławniczek i jej dyplomowego spektaklu „Pod pręgierzem" (opieka artystyczna Jan Korwin-Kochanowski)

---

[74] Zob. m.in. http://swietokrzyskie.regiopedia.pl/wiki/piotr-szczerski, także http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/piotr-szczerski.

[75] Lidia Cichocka: *Najlepszy Hamlet jest w Kielcach. Teatr Żeromskiego z nagrodą.* http://www.echodnia.eu/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110808/KULTURA04/800871072. Zob. też „Gazeta teatralna", Kielce, nr 26 (maj 2011).

skonstruowanego z tekstów do „Hamleta”, „Makbeta”, „Poskromienia złośnicy” i „Otella”. Był to już jednak zupełnie inny projekt, wykraczający poza zainteresowanie autorów niniejszego opracowania.[76]

Wariacja Pinterowska

Premiera (27 stycznia 1985), a następnie spektakle codzienne „Wariacji Pinterowskiej” spotkały się z bardziej zróżnicowanym odbiorem i opiniami prasy. Głównie – jak się wydaje – dlatego, że sam autor „Samoobsługi” i „Urodzin Stanleya”, na fragmentach którego oparto spektakl, był dla wielu dramaturgiem wciąż kontrowersyjnym. Już sięgnięcie po Pintera pojmowane być mogło jako wyraz odwagi ze strony Piotra Szczerskiego. W pinterowskim teatrze[77] ważny jest bowiem nade wszystko dialog, pozornie jak najbardziej zwyczajny, chwilami wręcz czysto naturalistyczny, stąd powodzenie spektaklu uzależnione jest w szczególnej mierze od gry aktorów, ich warsztatu, nade wszystko zaś wyczucia ich specyficznego klimatu. Ten dialog o wszystkim i o niczym nabiera na scenie znaczenia, zyskuje sens, nierzadko przeraża swoją niesamowitością. Piotr Szczerski powierzył role aktorom doświadczonym już w dziedzinie teatru eksperymentującego (m.in. Janina Koneczna-Błońska, Witosław Niechciał, Krzysztof Papka, Krzysztof Galos), którzy sprawdzili się w kilku projektach, a jednak mimo wcale dobrej gry

---

[76] Zob. http://teatrapriori.pl/zespol-artystyczny/aktorzy/Magdalena-Lawniczek.html

[77] Tytuły sztuk Pintera zob.: http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/11,autor.html

nie udało im się należycie wyeksponować elementów komediowych i swoistej przewrotności sytuacyjnej, co w pinterowskim teatrze absurdu jest istotne.

Wybór tekstów twórcy tzw. komedii zagrożenia *(comedy of menace)* nazwanego też przez krytykę czołowym przedstawicielem teatru absurdu nie był dla nikogo, kto znał dotychczasowe osiągnięcia i fascynacje twórców Teatru 38, zaskoczeniem, a już na pewno niekonsekwencją programową. Sięgał po nie Szczerski po wykorzystaniu w swoich przedsięwzięciach artystycznych tekstów Becketta i Kafki. Udramatyzował beckettowską „nicość”, odebrał dramatowi nie tylko logikę wydarzeń, ale także zarys akcji w tradycyjnym rozumieniu, stworzył rodzaj groteski filozoficznej. Klimat koszmaru w teatrze Szczerskiego tkwił nie tyle



w krwawych, okrutnych scenach, co w zwykłej, pospolitej rzeczywistości. Przerażająca niemoc jednostki wobec otoczenia i mechanizmów służących systemowemu zniewalaniu, absurdalnie pojętej sprawiedliwości, bezdusznej biurokracji miażdżącej człowieka – tak właściwe dla Kafki, znalazły również tutaj zastosowanie.

Miał zatem przed tym spektaklem zespól „38" niemałe doświadczenie w kreowaniu klimatu obsesji, zagrożenia, aury dziwności i absurdu. Te bowiem doświadczenia, po które Pinter sięgnął, podając w trochę inaczej przykrojonym kostiumie, nieobce były reżyserowi i aktorom. Doświadczenia lat wcześniejszych dały się z powodzeniem spożytkować w tych nietypowych wariacjach angielskiego dramaturga.

Zderzenie rozchwianych obrazów z „Samoobsługi" i „Urodzin Stanleya", skomponowanych w trzech aktach, stwarzało poczucie zagrożenia totalną zagładą. Było to szczególnie wyczuwalne w drugiej wersji „Wariacji", w której zdołano uniknąć nużących w drugim akcje repetycji i zyskać na ekspresji, a tym samym i atrakcyjności. Udało się więc Teatrowi 38 trafnie oddać niebagatelną dla Pintera kwestię: brak zaangażowania w jakieś wyraźne idee polityczne czy socjalne oraz protest przeciwko niesprecyzowanym złowrogim siłom, pozbawiającym człowieka spokoju i możliwości egzystencji.

Koniec roku 1985 zaakcentowano w Teatrze 38 specjalnym wydarzeniem. Przez sześć listopadowych wieczorów nowojorski The Alchemical Theatre występował na scenie „38", ze spektaklem „Explosions", opartym na tekstach Artauda, ze znakomitą oprawą muzyczną, tańcami i oryginalną, wysoce funkcjonalną grą świateł. Mimo dodatkowych trzech spektakli, biletów zabrakło. Zespół Teatru 38 poznał

artystów z Nowego Jorku podczas odbywanego rok wcześniej tournee po Europie Zachodniej – wtedy też postanowiono zaprezentować The Alchemical Theatre Krakowskiej widowni.

Kubuś Puchatek dla dorosłych

W kwietniu 1986 odbyła się na scenie Teatru 38 kolejna premiera – „Kubuś Puchatek", adaptacja sceniczna popularnej książki dla dzieci, napisana przez Alana Alexandra Milne, pierwsza tego typu realizacja w dotychczasowym repertuarze tego zespołu. Zanim doszło do pierwszej prezentacji, domyślano się, że będzie to upolityczniona, pełna aluzji i odniesień do współczesnych wydarzeń w kraju, jakaś może rozrachunkowa opowieść o spełnionych bądź utraconych marzeniach. Tymczasem spektakl wyrastał z potrzeby wytchnienia od zgiełku codzienności, złożonych problemów egzystencjonalnych, stronił od aluzyjności, zaangażowania politycznego, które w tamtych czasach stały się w teatrze studenckim celem nadrzędnym, celem do którego prowadzą niemal wszystkie drogi artystycznych poszukiwań.

Piotr Szczerski trafnie ukazał, że łączący w sobie motywy z „Kubusia Puchatka" i „Chatki Puchatka" spektakl może być nie tylko interesujący dla dzieci, ale i dla dorosłych[78]. Takie też przyjął założenie, przygotowując go na scenie „38", jako zabawę osób wiekiem już starszych, którzy odgrywają teatr przed Krzysiem. Nie ma tu „Stumilowego

[78] O popularności tego typu adaptacji zaświadcza zestawienie zrobione przez polski portal teatralny, zob.: http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/3151,sztuka.html

Lasu” z papieru i tektury, nie ma aktorów zakładających maski zwierząt, stąd też pomysł rozegrania akcji na tyłach zaniedbanej kamienicy, wśród ludzi pozbawionych szans godziwego życia, przyzwoitej egzystencji. Ludzie ci umieją robić coś z niczego – w starej ohydnej scenerii trwa iluzja, bo świat brudnego podwórka z jego podejrzanymi użytkownikami: prostytutką, domokrążcą, wariatką wożącą na dziecinnym wózku niezliczoną ilość tobołków, z żebrakiem myszkującym po śmietniskach – ten turpistyczny, miejscami odrażający świat – zamienia się właśnie w „Stumilowy Las”. Bohaterowie kreują teatr wspaniałej dziecięcej iluzji i w nim chcą żyć. Piotr Szczerski mówił wprost:

> To spektakl o nas. Dużych, którzy chwilami i potajemnie tęsknimy za niedojrzałością, za dzieciństwem. Za światem, w którym jeszcze posiadaliśmy ten cudowny dar – Wiarę absolutną, że Kubuś Puchatek istnieje naprawdę.[79]

Właśnie za sprawą tych ludzi, smutny, ponury świat staje się „Stumilowym Lasem”, zaś osoby o podejrzanej proweniencji, za sprawą Krzysia i dzięki Krzysiowi, zwierzętami – uroczą Sową, sympatycznym Prosiaczkiem, ujmującym, choć naiwnym Kłapouchem. Trwa wielka, znakomita i bezinteresowna zabawa. Czas ulega zawieszeniu, a przestrzeń – transformacji. Ale czar pryska z dorośnięciem Krzysia (w jego roli wystąpił znakomicie uczeń klasy IV Rafał Madeyski). Gdy Krzyś odchodzi, zabawa traci sens. Powrócić do tej sielanki, niczym nie zmąconej zabawy, można już tyl-

[79] Cyt. za: Stanisław Dziedzic: *Kubuś Puchatek – Zabawa dla dorosłych,* „Student”, Kraków 1986 nr 13, s. 12.

ko w pragnieniach i we wspomnieniach. Podwórko ponownie staje się podwórkiem, Sowa – podstarzałą prostytutką, Kłapouchy – bezdomnym domokrążcą, a Puchatek hodowcą gołębi.

Podobał się krakowskiej, niemieckiej (m.in. w Kolonii, Bremie, Hamburgu) i szwedzkiej (Sztokholm) publiczności ten spektakl o tęsknocie za utraconym bezpowrotnie rajem dzieciństwa. „Kubuś Puchatek" prezentowany był też podczas XII Krakowskich Reminiscencji Teatralnych, zyskując przychylne opinie.

Po latach w konwencji „Kubusia Puchatka" zrealizował Piotr Szczerski w szczecińskim Teatrze Współczesnym spektakl „Ja Puchatek" (premiera 7 grudnia 1990), w obsadzie zawodowych aktorów (w roli Puchatka występował Bogusław Kierc[80]), przyjęty niezwykle życzliwie zarówno przez krytyków teatralnych, jak i publiczność.[81] Kolejną odsłonę tego tematu zrealizował Szczerski w Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze w 1997 roku.[82]

Tożsamość i trudne trwanie

W lutym i październiku 1986 r. Teatr 38 gościł w Krakowie dwukrotnie interesujący Teatr „Jordcircus" ze Szwecji.

---

[80] Zob. Artur D. Liskowacki, *Od jubileuszu do ożenku* [okolicznościowy artykuł na 35 lecie Teatru Współczesnego], „Kurier Szczeciński", Szczecin 2008, nr 69.

[81] http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/23468,szczegoly.html

[82] http://www.culture.pl/baza-teatr-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/piotr-szczerski

Jego występy ze względów technicznych odbyły się nie na scenie „38", ale w klubie „Pod Jaszczurami" i w uniwersyteckiej „Rotundzie". Zespół ten wystawił przed krakowską publicznością „The Duel" („Pojedynek"), przyjęty z niemałym zainteresowaniem i uznaniem. Lutowy spektakl szwedzkiego teatru alternatywnego włączony został w cykl uroczystości jubileuszowych 25- lecia „Jaszczurów", w ramach programu „XXV lat teatru w Jaszczurach".

W październiku 1986 r., w związku z przypadającym jubileuszem 30 lecia Teatru 38, w rozmowie z Adamem Ziemianinem, Piotr Szczerski wyznał m.in.:

> Zawsze opieram się na dobrym materiale literackim, który funkcjonuje już w świadomości społecznej i to nie tylko polskiej. Za pomocą takiego materiału chcę wyrazić swoje przemyślenia o świecie, w którym skazani jesteśmy na życie. Chcę jednak rozbijać zastałe stereotypy zarówno myślowe jak i inscenizacyjne, powstałe w związku z tą twórczością. (…) Nasz teatr nie jest teatrem repertuarowym. Jest pewną grą z aktorem. Sam spektakl jest już naszą wypowiedzią, własnym niezależnie żyjącym organizmem".[83]

W tejże rozmowie odniósł się Piotr Szczerski do kwestii dla niego samego i jego zespołu, zasadniczych: do relacji z oficjalnymi strukturami organizacji studenckiej, coraz bardziej Szczerskiemu w jego wizji teatru uwierających, do złożonych zagadnień profesjonalizmu artystycznego. Stwierdził:

---

[83] *30. lecie Teatru 38. Bardziej interesuje mnie opinia widza.* Z Piotrem Szczerskim rozmawia Adam Ziemianin, „Echo Krakowa", Kraków 1986, nr 198 (z 10-12 grudnia)

> Moim głównym widzem jest przede wszystkim student. Nie znaczy to wcale, że robię spektakle dla studentów. Staram się wręcz unikać wszelkiej „programowej" identyfikacji z ruchem studenckim. (…) nie jestem w ruchu studenckim, bo istotą mej pracy jest profesjonalizm. Skoro zdecydowałem się na tę drogę twórczą, to tylko taki teatr mnie interesuje. Sam zresztą jestem reżyserem profesjonalnym, a od ludzi, z którymi pracuje przez długie lata, wymagam też profesjonalnego podejścia do teatru, chociaż nie są to aktorzy zawodowi.[84]

Początkiem 1987 r. odżyły na szerszą skalę animozje pomiędzy Radą Okręgową Zrzeszenia Studentów Polskich oraz Studenckim Centrum Kultury „Pod Jaszczurami", a Teatrem 38. Zespół Piotra Szczerskiego stronił od patronatu ZSP, a już na pewno od deklaratywności w tym względzie, organizacji skądinąd mało w środowisku akademickim popularnej. Ale to właśnie RO ZSP na mocy umowy z Miastem Krakowem o użytkowaniu większości pomieszczeń w kamienicy „Pod Jaszczurami", w którym mieściły się: RO ZSP, SCK „Pod Jaszczurami", Teatr 38 i Ośrodek Dokumentacji Kultury Studenckiej decydowała o zasadach i warunkach tej koegzystencji, bądź jej wypowiedzeniu. Wprawdzie stosowną umowę z RO ZSP o podnajmie zawarł przed kilku laty Uniwersytet Jagielloński, w którego strukturach był od 1982 r. Teatr 38, ale wykazanie tzw. obiektywnych powodów, dla których należałoby usunąć Teatr 38 z zajmowanych przez niego historycznych przecież pomieszczeń, mogło być tylko kwestią czasu czy przemyślaną pod byle pretekstem

[84] Op. cit.

argumentacją. Władze Zrzeszenia i jego aktyw, mentalnie i politycznie tkwiące uporczywie w minionej epoce, chciały się w sposób coraz bardziej otwarty pozbyć niedogodnego sąsiada, a w dodatku podnajemcy, dystansującego się coraz wyraziściej od ZSP i jego politycznych pryncypiów, odwołującego się do wymogów profesjonalizmu zawodowego, a nie politycznej deklaratywności.

Wiosną 1987 r. doszło do próby usunięcia z pomieszczeń „38" zespołu Piotra Szczerskiego. Sięgnięto po scenariusz z początku lat 70., który doprowadził w 1973 r. do upadku Teatru 38. Wówczas do powołanego właśnie Studenckiego Centrum Kultury „Pod Jaszczurami' włączono administracyjnie lokal Teatru 38, który miał odtąd służyć także innym zespołom artystycznym.[85]

Teraz miało być podobnie: Teatr 38 – jak deklarowali działacze ZSP – mógł wprawdzie pozostać, ale na zgoła innych zasadach, jako jeden z kilku zespołów, w miniaturowych pomieszczeniach, z jedną sceną i widownią dla kilkudziesięciu osób. Dla Piotra Szczerskiego i jego zespołu problem był głębszy: chodziło też o sferę niezależności. Nie od Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale od Zrzeszenia Studentów Polskich, czy może raczej prominentnych krakowskich działaczy.

W piśmie z 5 maja 1987 r., skierowanym do zastępcy dyrektora ds. administracyjnych UJ – Zbigniewa Bąka, zawarte zamierzenia RO ZSP w tych kwestiach, były wysoce już skonkretyzowane:

[85] Szerzej: Stanisław Dziedzic, Tadeusz Skoczek: *Przygody z metacodziennością. Teatr 38 w latach 1960-72*. Bochnia-Kraków-Warszawa, 2010, s. 108-109

Informuję, że decyzją Komitetu Wykonawczego Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich i Akademickiego Biura Kultury i Sztuki „Alma-Art." zostaliśmy zobligowani do pełnego wykorzystania pomieszczeń teatralnych zwanych umownie Teatr 38. Aktualnie pomieszczenia te użytkowane są przez grupę teatralną „38", będącą jedynym dysponentem artystycznym lokalu. (…) Administrację pomieszczeń teatralnych i nadzór artystyczny sprawować będzie Zarząd Krakowski Akademickiego Biura Kultury i Sztuki ZSP „Alma-Art."

W ramach realizacji programu planuje się m.in. prezentacje teatralne (grupa teatralna „38", studenci PWST, studenckie warsztaty teatralne), prezentacje muzyczne (warsztaty) piosenkarskie, muzyczne, działalność koncertowa i promocyjna), prezentacje literackie (biesiady literackie, forum młodych poetów, spotkania autorskie), działalność wystawienniczą (galeria fotografii, grafiki).

W związku z powyższym zawiadamiam, ze inwentaryzacja zdawczo – odbiorcza odbędzie się 18 maja 87 r. (poniedziałek) – godz. 10.00. Tym samym proszę o zabezpieczenie majątku Uniwersytetu Jagiellońskiego w pomieszczeniach teatralnych oraz przygotowanie projektu współuczestnictwa grupy teatralnej studentów UJ – Teatr „38" w ramach struktur ZSP.[86]

W obronie Teatru 38 w jego dotychczasowych pomieszczeniach stanął m.in. Uniwersytet Jagielloński oraz Wydział Kultury i Sztuki krakowskiego Magistratu, który pismem

[86] Cyt. za: Bogusława Pałczyńska: *Czy rozpocznie się nowy sezon w Teatrze „38"?Melpomena i działacze*, „Echo Krakowa", 1987.

z 26 sierpnia 1987 uznawał za „zasadne utrzymanie dotychczasowego statusu tego Teatru na zasadach obowiązujących dotychczas."[87]

Zabiegi ZSP o całkowite zawłaszczenie lokalu Teatru 38 na kilka miesięcy ustały.

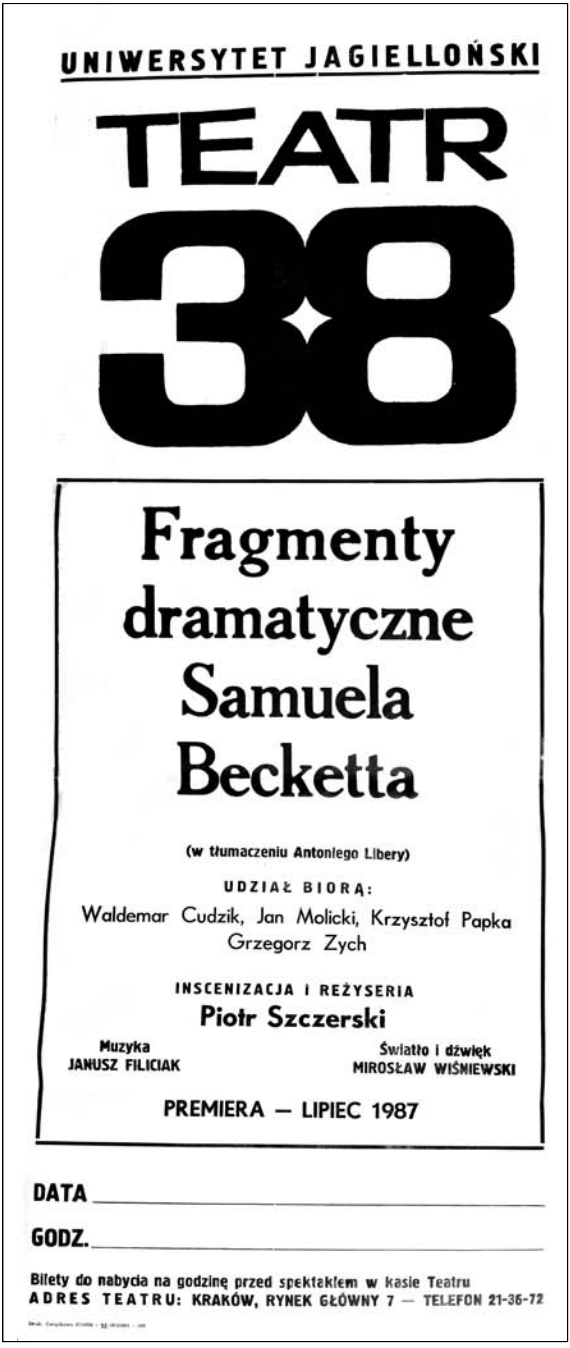
Fragmenty dramatyczne Samuela Becketta

Piotr Szczerski wracał do swoich fascynacji literackich, do twórczości Samuela Becketta. W marcu 1988 r., podczas Festiwalu w Nantes zaprezentował spektakl na który złożyły się fragmenty dramatów Becketta: „Akt bez słów", „Akt bez słów II", „Co gdzie" oraz dedykowanej Vaclavovi Havlovi „Katastrofy".

Podczas szczecińskich „Spotkań Beckettowskich" Antoni Libera, najsłynniejszy polski tłumacz dramatów irlandzkiego twórcy, powiedział, że „Fragmenty…" Teatru 38 są jednym z najlepszych spektakli tego gatunku, jakie udało się mu zobaczyć w Polsce. Nie były te słowa jedynie kurtuazyjnym wyrazem uznania dla teatru, którego zasługi w dziele inscenizacji dzieł Becketta były przed laty pionierskie i niepodważalne, ale wynikały z oceny konkretnego spektaklu.

> Beckett przemawia w Teatrze 38 z zadziwiającą aktualnością i bez otoczek, staje się wyzwaniem dla świata porażonego grą pozorów, szerzącego się pustosłowia, lawiną słów bez pokrycia. W ten sposób apolityczne z natury utwory nabierają politycznego wymiaru. (…) Oglądając przedsta-

[87] Op. cit.


UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI
TEATR
38
Fragmenty dramatyczne Samuela Becketta
(w tłumaczeniu Antoniego Libery)
UDZIAŁ BIORĄ:
Waldemar Cudzik, Jan Molicki, Krzysztof Papka
Grzegorz Zych
INSCENIZACJA I REŻYSERIA
Piotr Szczerski
Muzyka
JANUSZ FILICIAK
Światło i dźwięk
MIROSŁAW WIŚNIEWSKI
PREMIERA — LIPIEC 1987
DATA
GODZ.
Bilety do nabycia na godzinę przed spektaklem w kasie Teatru
ADRES TEATRU: KRAKÓW, RYNEK GŁÓWNY 7 — TELEFON 21-36-72

wienie trudno oprzeć się spostrzeżeniu Pintera, iż Beckett najgłębiej spośród współczesnych wnika w złożoną ludzką egzystencję.[88]

W podobnym tonie pisał Artur D. Liskowacki na łamach czasopisma „Ziemia i Morze”, stwierdzając m.in.:

> Bo też studenci UJ przywieźli faktycznie bardzo dobre przedstawienie – niezwykle udanie oddające klimat tej pełnej inteligentnego humoru, gryzącej, a nie nachalnej ironii. A więc elementów tak często gubionych w ponurym sosie, w jakim zazwyczaj kąpią się Beckettowskie inscenizacje… Młodzi z Krakowa zręcznie też ominęli pułapkę nadmiernej inscenizacyjności, której ascetyczny teatr Becketta po prostu nie znosi.[89]

W ten sposób Piotr Szczerski zaakcentował jubileusz 30 lecia powstania Teatru 38. Postanowił uczcić rocznicę nie tradycyjnymi, tak lubianymi w Krakowie uroczystościami, ale premierą. Sięgnięto po twórczość Samuela Becketta, dramaturga szczególnie bliskiego Teatrowi 38 od początku tej sceny, zarówno klimatem, jak i formułą artystyczną. Przypomniano dokonania Teatru 38 w tym względzie, a były one niezwyczajne i zaskakujące. Otóż Waldemar Krygier już w 1957 r. wystawił „Czekając na Godota”, w dwa miesiące po głośnej prapremierze polskiej Jerzego Kreczmara.

---

[88] Zob.: Stanisław Dziedzic: *Dramaty ludzkiej egzystencji,* „ Student”, Kraków 1988, nr 13 , s. 14.

[89] Artur D. Liskowacki: *Beckett w Szczecinie*, „Morze i Ziemia”, Szczecin 1987, numer z 9-15 grudnia, s. 7.

Później teatr wsławił się prapremierą polską „Końcówki" i „Aktu bez słów", a po dwóch latach, za zgodą Becketta, odbyła się w Teatrze 38 prapremiera światowa „Ostatniej taśmy Krappa". Ale „Fragmenty dramatyczne Samuela Becketta" nie były tylko jubileuszowym odwołaniem do początków i tradycji Teatru 38, bowiem w 1979 r. właśnie spektaklem „Beckett" wznawiał Teatr 38 działalność, po kilkuletniej premierze.[90]

Sięgnięcie po te miniaturowe teksty było – zwłaszcza w przypadku teatru niezawodowego – ryzykowne, wymagało bowiem niemałej precyzji artystycznego wyrazu, kwintesencji środków i odpowiedniego poziomu warsztatu aktorskiego. Aktorzy zdołali inteligentnie łączyć specyficzny humor, ironię, powściągliwość gestów, wczuć się w klimat twórczości autora „Końcówki". Teksty miniatur broniły się same, jednak pod warunkiem dogłębnego ich odczytania i zrozumienia. Piotr Szczerski zaufał Beckettowi i jego tekstom, ograniczając swoją rolę prawie wyłącznie do niezbędnych zabiegów inscenizacyjnych. Stroniły więc „Fragmenty" od jakiejkolwiek dekoracyjności, także scenograficznej, a bohaterowie spektaklu udatnie tworzyli właściwy Beckettowi klimat zagrożenia, obsesji i absurdu. Podłoże tych zachowań, prowadzących do psychicznego wyniszczenia człowieka, tkwiące zazwyczaj w słabości, kompleksach jednostek i absurdalnie zdehumanizowanych systemach, wymagało od reżysera i aktorów niemałej umiejętności

[90] Szerzej o tym w dwóch poprzednich publikacjach cyklu„Materiały do dziejów kultury studenckiej":. Zob.: S. Dziedzic, T. Skoczek: *Teatr 38. Awangardowy zespół Waldemara Krygiera*. Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia 2007 oraz Idem: *Przygody z metacodziennością. Teatr 38 w latach 1960-1972*. Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia 2010.

i wyczucia, by uniknąć przerysowania i nadmiernej ekspresji, która by niweczyła właściwy Beckettowi klimat. W tym względzie spektakl obronił się sam, co uznawane było powszechnie jako zasadniczy sukces Teatru 38. Te nierzadko wyrafinowane dialogi, pełne perfidnej, a kiedy indziej nachalnej ironii, czarnego humoru, były skutecznym środkiem znęcania się nad człowiekiem w każdej epoce. Unaoczniały mechanizmy ludzkiego zachowania, świat brutalnej, bezwzględniej walki o byt i dominację, o panowanie. Dwie pierwsze miniatury Becketta mówiły o tym wprost, trzecia – operująca bardziej wyrafinowanymi obrazami, psychologicznie bardziej złożona, wymagała od widzów głębszego rozeznania w zagadnieniach ludzkiej psychiki i złożonych systemach społeczno-politycznych. Przemówił ze sceny Beckett zadziwiającą aktualnością, podaną nienachalnie, dzięki czemu apolityczne z natury jego teksty nabierały szerszych odniesień, stwarzały też możliwość poszerzonej interpretacji ze strony widowni.

Miniatury, będące teatralną aforystyką XX stulecia, ukazywały dążenie autora do wyrażania tematów, w sposób uproszczony, które podejmował w swoich powieściach i dramatach. Dzięki precyzji wyrazu i kwintesencji środków miniatury stawały się bardzo trafną formą do wyrażania świata Samuela Becketta.

W kilka lat później, w czerwcu 1991 r., dziennikarzowi „Gazety Wyborczej" Piotr Szczerski wyznał wprost, że właśnie Samuel Beckett, postrzegany w Polsce często jako autor kontrowersyjny, nieprzystępny i elitarny, a w rzeczywistości klasyk teatru XX wieku, jest jego duchowym patronem, źródłem jego artystycznych odniesień.

Beckett był i jest dla mnie punktem odniesienia. W świecie rozpadającego się komunizmu Beckett to punkt odniesienia, to zaprzeczenie relatywizmu wartości. Teatr Becketta stał się w Polsce teatrem politycznym, nie będąc nim. Beckett tego nie planował, ale polskie wystawienia demaskowały koszmarną rzeczywistość. Komunizm do tego stopnia zdegradował nasze społeczeństwo, że trzeba teraz wielu lat pracy, by to odwrócić. Dlatego widzę też i dla siebie wielką rolę. Zagrożenie nie minęło, ja czuję się cały czas zagrożony. Dlatego będę kontynuować teatr taki, jaki robię od 17 lat.[91]

Audiencja

Tekst „Audiencji", naówczas najnowszej sztuki Vaclava Havla, przeczytał autor końcem czerwca 1975 r. swoim przyjaciołom na Hradečku. Jednoaktówka ta razem ze sztuką „Wernisaż" jesienią tego roku wystawiona została w wiedeńskim Akademietheater i weszła do repertuaru ośmiu różnych scen. Powodzenie dramatów Havla było niemałe, skoro do końca sezonu 1988/89 widzowie z kilkudziesięciu krajów mogli obejrzeć ponad 230 inscenizacji dramatów tego pisarza i późniejszego polityka. Havel, choć należał do czołówki współczesnych dramaturgów, jako człowiek związany z demokratyczną opozycją i aktywny członek „Karty 77", żądającej przestrzegania Praw Człowieka, nie mógł li-

[91] *Swoją drogą*. Z Piotrem Szczerskim rozmawia Krzysztof Mrówka, „Gazeta Wyborcza", 1991, nr 143 (22 czerwca)

czyć na sceniczną, oficjalną popularność w krajach bloku wschodniego, jego sztuki nie były wystawiane w jego rodzinnym kraju.

W 1981 roku Havel był krótko wystawiany w Polsce. Premiera polska trzech jednoaktówek Havla: „Audiencja", „Wernisaż" i „Protest" odbyła się w listopadzie 1981 roku w stołecznym Teatrze Powszechnym. Do ogłoszenia stanu wojennego zagrano przedstawienie dziewięć razy. Spektakl, mimo ogromnego zainteresowania ze strony widzów, został zdjęty. Po wprowadzeniu stanu wojennego w naszym kraju nikt nie odważył się do niego wrócić.

Inscenizacja „Audiencji", przygotowana przez Piotra Szczerskiego na deskach Teatru 38, była pierwszą w Polsce, po zakazie grania przedstawienia warszawskiego. Krakowska premiera odbyła się 29 lutego 1988 r. Pisał na łamach „Tygodnika Powszechnego" Bronisław Mamoń:

> Recenzenci widzieli w „Audiencji" głębokie świadectwo o naszych czasach, świadectwo wstrząsające autentycznością pokazywanych realiów i doświadczenia osobistego autora. „Audiencja" w inscenizacji Szczerskiego, to spektakl bardzo zabawny i smutny zarazem. Komizm sąsiaduje w nim z tragizmem. Jest to tragizm egzystencji pustej, pozbawionej sensu i znaczenia. Sztuka Havla ma charakter pamfletu. Oskarża rzeczywistość, w której ludzie nie mogą być ze sobą i muszą się nawzajem niszczyć.[92]

Recenzent wysoko oceniał świetne kreacje aktorskie obu bohaterów, utrzymane w stylu realistycznym.

---

[92] BM: *Z teatru,* „Tygodnik Powszechny" , Kraków 1988, nr 12.

Twórczość Havla, mimo wyraźnych podtekstów społeczno – politycznych, ma silne zabarwienie egzystencjalne, co czyni ją, zwłaszcza w tym egzystencjonalnym kontekście, bliską Beckettowi, jak i linii repertuarowej samego Teatru 38.

TEATR 38

KRAKÓW

Divadlo Jagellonské university vzniklo původně z iniciativy studentů krakovských vysokých škol v roce 1956. V padesátých létech zde byli poprvé na polskou divadelní scénu uvedeni Ionesco, Beckett, Adamov. To vypovídá mnoho o umeleckém profilu divadla. Divadlo se stalo výchozím bodem pro mnoho význačných osobností polské kultury. K uvedeným autorům přibyli ve více než 100 premiérách dále S.Mrożek a H.Pinter. AUDIENCI, kterou divadlo presentuje na temto festivalu, nastudoval soubor v roce 1988.



AUDIENCJA

Tlumaczył **A.S.Jagodziński**
Inscenizacja **Piotr Szczerski**
Światło **Mirosław Wiśniewski**
Udzial biorą:
Mariusz Jankus, Jan Molicki

Teatr Uniwersytetu Jagiellońskiego powstał z inicjatywy studentów krakowskich w roku 1956. Był to wówczas jeden z najbardziej awangardowych teatrów w Polsce, na tej scenie odbywały się wówczas polskie prapremiery Becketta, Ionesco, Adamowa. Świadczy to o profilu artystycznym teatru, z którym było związanych wiele wybitnych postaci naszej sceny, w tym również związany ze Śląskiem Cieszyńskim Helmut Kajzar. Prezentowane przedstawienie było pierwszą inscenizacją AUDIENCJI po zakazie grania przedstawienia warszawskiego. Premiera miala miejsce w lutym 1988.

„Audiencja” wyrosła z prywatnych doświadczeń autora, który z konieczności podjął pracę w prowincjonalnym browarze. Tamtejszy „czujny” piwowar, chcąc zapewne przypodobać się władzom, bądź sprostać ich oczekiwaniom, zainstalował amatorski podsłuch celem kontrolowania poczynań dysydenta i ostrzeżenia ówczesnych władz przed nieprawomyślnym literatem. Havlowi do napisania „Audiencji” wystarczyła sama okoliczność przesłuchiwania i podsłuchiwania, które zresztą dla gorliwego piwowara skończyły się nienajlepiej (kiedy sprawa wydała się, władze odcięły się od niej, nie przyznając się – rzecz jasna – do jakichkolwiek związków z tą aferą, a piwowar został usunięty z pracy). W pisarzu Wańku łatwo było dopatrzyć się *porte parole* samego autora.

> Jest i drugi plan – stwierdza Tadeusz Nyczek – drugie dno „rozdwojonej tożsamości”. „Audiencja” jest przecież niby rozmową, niby przesłuchaniem. Dokładniej: zwykłą towarzyską rozmową prowadzoną jakby w trybie przesłuchania. W pewnych odruchach, sformułowaniach piwowara odkryjemy wszak bez większego trudu cechy śledczego. Czy dokładniej: cechy kogoś, kto chce być śledczym, kto chce tą funkcję pełnić, udając oczywiście, że bynajmniej nie o to chodzi, że wszystko to jest tylko taka sobie zwyczajna, kumpelska rozmowa przy piwku. Ba, piwowar nawet chce pomóc, pisarzowi… robi wszystko – oczywiście… dla jego dobra…[93]

Spektakl zabawny i smutny zarazem, przy bliższym rozeznaniu i głębszym odczytaniu ten komiczny chwilami ton ustępuje tragizmowi. Dzięki niepospolitym możliwościom

[93] Cyt. za: Stanisław Dziedzic: *Dramaty ludzkiej egzystencji,* op. cit.

aktorskim Mariusza Jakusa i Jana Molickiego spektakl był w istocie wstrząsającym świadectwem o naszych czasach, czasach systemów totalitarnych, o ludzkich doświadczeniach i ich egzystencji.

Przed zaprezentowaniem „Audiencji" na Festiwalu Teatralnym w Nantes (9 marca 1989) przedstawiciel Teatru 38 powiedział do zgromadzonej tam publiczności m.in.:

> Gdy przygotowywaliśmy tę sztukę, nie przewidywaliśmy najgorszego. Tego, że Vaclav Havel zostanie po raz kolejny oskarżony i aresztowany. Tak się jednak stało. W samym środku Europy, w Pradze odbył się w zeszłym miesiącu haniebny proces. Proces przeciwko pisarzowi, przeciwko członkowi Karty 77, przeciwko człowiekowi, który domagał się w państwach bloku wschodniego poszanowania praw człowieka.
>
> Vaclav Havel został aresztowany za to, że w styczniu 1989 r. złożył kwiaty na Placu Vaclava w Pradze w miejscu, gdzie dwadzieścia lat wcześniej Jan Palach dokonał aktu samospalenia (…) na znak protestu przeciwko inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację.
>
> I my dzisiaj, przedstawiając Państwu „Audiencję" wyrażamy tym samym solidarność z pisarzem, którego głos upominający się o życie w godności, przekracza mury więzienia, dociera aż tutaj.[94]

Rok później dwie jednoaktówki Havla („Audiencja" i „Protest") mogły być już wystawione w Teatrze Telewi-

[94] Zapis tego protestu znajduje się w archiwum autorów.

zji Polskiej[95], w reżyserii Feliksa Falka, ze znakomitymi rolami Mariusza Benoita (Waniek) i Kazimierza Kaczora (Browarnik) oraz tego pierwszego i Władysława Kowalskiego (Staniek) – w drugiej jednoaktówce. Havel powrócił do warszawskiego repertuaru teatralnego dopiero na początku 1989 roku. Realizacja Teatru TVP (bez „Protestu") była artystycznym przeniesieniem z Teatru Powszechnego.

W Polskim Radiu Wojciech Markiewicz zrealizował „Audiencję" w 1993 roku z Romanem Kłosowskim i Krzysztofem Gosztyłą, powtarzając słuchowisko na początku 2012 roku, już po śmierci Autora.[96]

Jakże szybko i niespodziewanie potoczyły się losy czeskiego dramaturga, opozycjonisty i dysydenta. Został prezydentem narodu, który przetrwał. Między innymi dzięki literaturze.

Teatr bezdomny

Wprawdzie czynione w 1987 r. zabiegi ze strony Rady Okręgowej ZSP i SCK „Pod Jaszczurami" o usunięcie z pomieszczeń Teatru 38 zespołu Piotra Szczerskiego nie przyniosły rezultatu, ale widmo zagrożenia pozostało. Jak poprzednio – w najlepszym przypadku miał być on zepchnięty do roli sublokatora. Kiedy więc jesienią 1988 r. do zamiaru tego powrócono, pamiętający wydarzenia z początku lat 70., związane z usunięciem Teatru 38 z ich pomieszczeń, które

[95] Zob. http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/521593

[96] Zob. http://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/516567,Vaclav-Havel-Audiencja

doprowadziły do upadku zespołu, Jerzy Piekarczyk, pisał z przekąsem na łamach „Przekroju":

> Ciąg dalszy znany z przeszłości. Ludzie odejdą, zostanie Centrum z programem słusznym, ambitnym, wielostronnym, dążące do pełniejszego zintegrowania studenckiej kultury. Aż zintegruje ją na śmierć.[97]

Pismem z 6 lutego 1989 r., skierowanym do prorektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. Stanisława Grodziskiego, przewodniczący Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich, Andrzej Ciaptacz stwierdzał, iż decyzją Komitetu Wykonawczego RO ZSP, celem rozszerzenia działalności programowej SCK „Pod Jaszczurami", zespół Teatru 38 zmuszony będzie opuścić swoje historyczne pomieszczenia. Wyznaczono termin wyprowadzki: 15 marca 1989. O sublokatorstwie nie było już mowy. Andrzej Ciaptacz nie wskazał, tytułem elementarnego choćby usprawiedliwienia tak dotkliwej dla Teatru 38 decyzji, jakim celom służyć mają w przyszłości teatralne pomieszczenia, ograniczając się do lakonicznego stwierdzenia o konieczności „poszerzenia działalności programowej". Wyraził przy tym opinię, że problem ten „w skali Uniwersytetu wydaje się zupełnie nieważny". Czy był to rewanż z powodu przejęcia przez Uniwersytet Jagielloński, położnej w Domu Studenckim „Żaczek", „Rotundy", która była dotąd środowiskowym klubem we władaniu ZSP, czy też skutek animozji personalnych i politycznych?

Podejmowane i teraz przez Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miasta oraz władze Uniwersytetu Jagiellońskie-

---

97 Jerzy Piekarczyk: *Co skrzeczy w Centrum?,* Przekrój z 22 października 1988

go zabiegi o zaniechanie eksmisji Teatru 38 nie przyniosły tym razem rezultatu. W sprawę obrony „38" włączyła się osobiście szefowa Wydziału, Krystyna Morek i jej świeżo powołany zastępca, Stanisław Dziedzic. Udało się tylko nieznacznie opóźnić ostateczne decyzje w tym względzie, połączone z przeświadczeniem, że zachodzące w nowej już rzeczywistości politycznej przemiany, wzmocnią pozycję Teatru 38, w jego sporze z RO ZSP i szeroko ustosunkowanymi działaczami studenckimi. Rada Okręgowa ZSP i SCK „Pod Jaszczurami" odniosły w tym sporze zwycięstwo.

Wydarzeniom tym towarzyszyły liczne polemiki prasowe. Dominowały teksty, których autorzy bronili racji Teatru 38. W tej obronie zespołu Piotra Szczerskiego szczególną aktywność i solidarność wykazała znana dziennikarka „Echa Krakowa", red. Bogusława Pałczyńska, związana u początków Teatru 38 z tym zespołem, jako aktorka (wówczas jeszcze jako Bogusława Hanisz).

Dorota Sarnecka pisała na łamach periodyku „Eureka":

> Obyśmy tylko nie musieli odnotować w kronikach, iż jeden z najstarszych teatrów studenckich w Polsce, najdłużej trzymający się swych korzeni, spójny, o śmiałym repertuarze, teatr, który zawsze był zjawiskiem kulturowym, przestał istnieć. Chociaż prawdopodobnie zniknie z Rynku Głównego tak wzrosła weń tablica: Teatr 38, życzymy Piotrowi Szczerskiemu i jego zespołowi, by pozostali niezłomni!
> Teatr 38 wyrzucony jest ze swojej siedziby w imię powiększenia bazy lokalowej „Jaszczurów". Ponoć miejsce teatru zajmuje klub – kawiarnia (a miejsce przygotowanej premiery zajmą kontenery). Jeszcze jedna cenna „meta" w drin-

> kowym kompleksie „Jaszczurów”. Zapewne bardziej dochodowa niż teatr. Odejść musi zatem twórcza grupa ludzi, którym chciało się coś robić dla dobra studenckiej kultury. W klubie – kawiarni będzie się chciało pić. Jedno, co warto, to upić się warto. [98]

Wobec licznych tekstów, których autorzy brali w obronę Teatr 38 w odniesieniu do poczynań działaczy studenckich i coraz wyrazistszej komercjalizacji działalności „Jaszczurów”, zdystansował się od takiej postawy znany i zasłużony kiedyś dla krakowskiej kultury studenckiej, publicysta prasowy i telewizyjny – Krzysztof Miklaszewski. Sam Miklaszewski przyznawał, że choć wcześniej niejednokrotnie pisał z uznaniem o dokonaniach artystycznych Teatru 38, w tym także zespołu Piotra Szczerskiego, teraz, wobec złożonej sytuacji obu stron sporu, po szerszej analizie dokonań i możliwości Teatru 38 i SCK „Pod Jaszczurami”, zdecydował się na opublikowanie tak sformułowanego stanowiska.[99]

Emocjonalnym listem, opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” odpowiadał Miklaszewskiemu Piotr Szczerski[100]

W lipcu 1989 r., w następstwie wyegzekwowania przez RO ZSP decyzji o usunięciu Teatru 38 z zajmowanych przez niego pomieszczeń, zdjęty został szyld z zabytko-

[98] Dorota Sarnecka: *Teatr 38 na emeryturę?* „Eureka” z 2 czerwca1989

[99] Krzysztof Miklaszewski: *Jak to na prowincji ładnie*. „Dziennik Polski”, 1989, nr 53.

[100] *List do redakcji kierownika artystycznego Teatru 38*. „Tygodnik Powszechny” 1989, nr.18.

wej bramy kamienicy przy Rynku Głównym 7. Wydarzeniom tym towarzyszyły protesty studentów, skupionych w opozycyjnych organizacjach, wtedy jeszcze oficjalnie nie zarejestrowanych, a także publikacje wydawane metodą tzw. małej poligrafii, solidaryzujące się z zespołem Piotra Szczerskiego. Eksmitowany Teatr 38, decyzją Senatu Akademickiego UJ tymczasowo kontynuował działalność w uniwersyteckiej „Rotundzie". W lokalu „38" przejętym przez SCK „Pod Jaszczurami" znalazły miejsce funkcjonowania inne zespoły, a gospodarzem obiektu był Teatr Sytuacji, związany z krakowską ASP. Przystąpiono rychło do remontu, etapując prace, tak aby można było prowadzić, choć z konieczności w ograniczonym zakresie, działalność programową.

Kierownictwo Teatru 38 podejmowało kilkakrotnie próby powrotu do swojej dawnej siedziby. Wiosną 1990 r., pismem z dnia 11 kwietnia, Piotr Szczerski, wsparty stanowiskiem władz rektorskich UJ i dyrekcji Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Krakowa, zwrócił się do Prezydenta miasta Krakowa z deklaracją powrotu „do swojej tradycyjnej siedziby" i prośbą o pomoc w tym względzie.

> Należy przypomnieć – argumentował Piotr Szczerski – że pomieszczenie przy Rynku Głównym 7 zostało zaadaptowane na teatr przez założycieli Teatru 38, w 1956 r., a to, że znalazło się pod administracją ówczesnego ZSP było wynikiem sytuacji politycznej, która nie dopuszczała, aby jakakolwiek aktywność studencka mogła odbywać się poza kontrolą studenckiej organizacji. Tamta sytuacja, która mianowała głównym użytkownikiem lokalu ZSP, została wyko-

rzystana przez obecnych działaczy tej organizacji do bezpośredniej likwidacji żywego organizmu Teatru 38.[101]

Rok później, dnia 15 kwietnia 1991 r., w nowej sytuacji ustroju administracyjnego miasta, bo po odrodzeniu systemu samorządowego Piotr Szczerski zwrócił się do Prezydenta Krzysztofa Bachmińskiego oraz Przewodniczącego Rady Miasta Krakowa Kazimierza Barczyka o podjęcie decyzji przywracającej Teatrowi 38 jego dawny lokal przy Rynku Głównym 7. Do listu tego załączone było pismo z decyzją Naczelnika Dzielnicy Kraków – Śródmieście, Zbigniewa Stachury, z dnia 25 czerwca 1990 r., o przydzieleniu Teatrowi 38 odebranego im lokalu. Decyzja Naczelnika pozostała „na piśmie", nie przyniosły też rezultatu oba listy z 15 kwietnia 1991 r., do najwyższych władz Krakowa.

W czasie niełatwych prób i wyzwań, związanych z kłopotami lokalowymi, bezskutecznymi zabiegami o zwrot pomieszczeń „38" wreszcie otwierającymi się perspektywami działalności w nowej rzeczywistości politycznej nie tylko w Polsce, ale i w Europie środkowo-wschodniej, w maju 1990 r. , a więc na kilka lat przed rozpadem Czechosłowacji na dwa suwerenne państwa: Czechy i Słowację, zorganizowany został w Cieszynie – po polskiej i czeskiej stronie Olzy po raz pierwszy Festiwal Teatralny „Na granicy", a jego patronem miał być Vaclav Havel, Teatr 38 wystąpił tam z „Audiencją", którą prezentował dwukrotnie – po obu stronach granicy.

[101] List P. Szczerskiego do Prezydenta z 11 kwietnia 1990 r. w archiwum Stanisława Dziedzica.

Pierwotnie cieszyńskie prezentacje miały być festiwalem sztuk Vaclava Havla, ale formuła ta rychło została rozszerzona. Tę niezwykłą inicjatywę, która w najbliższych latach stała się probierzem ważnych poczynań zarówno o charakterze artystycznym, jak i społeczno – politycznym, podjęły solidarność Polsko-Czechosłowacka, Forum Obywatelskie z Czeskiego Cieszyna i Cieszyńskie Centrum Kultury.

> Z pewnością to nie przypadek – pisali Jakub Matl i Jerzy Kronhold w folderze festiwalu – że natura tego międzynarodowego festiwalu teatralnego obejmuje nie tylko istniejący fizycznie i politycznie podział miasta, Europy i świata. Nazwa festiwalu wskazuje dosłownie na miejsce tego nurtu sztuki teatru, który chce rozpoznawać źródła bezsensownego absurdu i tego co małe w życiu człowieka. (…) Dlatego chcemy, aby w czasie następnych spotkań festiwalowych prezentować twórczość kolejnych autorów z „pogranicza": Mrożka, Ionesco, Becketta. Przecież oni, umieszczeni na granicy, przemawiają do nas ponad granicami.[102]

„Inne miejsca" i „Podniesienie kurtyny"

Tryptyk sceniczny Harolda Pintera o wspólnym tytule „Inne miejsca" powstawał stopniowo. Początkowo pojawiły się „Głosy rodzinne", oparte na recytowanych naprzemiennie monologach matki i syna, poświęconych problemom ludzkiej egzystencji w świecie niszczonych więzi rodzinnych. Następ-

102 Folder Festiwalu Teatralnego „Na granicy", *Havel,* s. 3 (archiwum Stanisława Dziedzica)

nie autor połączył ją z dwoma innymi utworami: „Niby – Maska” oraz „Dworzec Victoria”. Ale w 1984 r. Pinter napisał nową krótką sztukę –„Jednego na drogę” i zastąpił „Głosy rodzinne”, a w 1988 r. powstała sztuka „Górski język”. Autor nie wyrażając sprzeciwu zastąpienia nim jednego z pozostałych utworów stworzył możliwość elastycznego doboru tekstów w tak pojętym tryptyku. Kolejne części tryptyku były reakcjami Pintera na wydarzenia polityczne tamtych czasów – m.in. związane z narodzinami „Solidarności”, wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, dążenia mniejszości narodowych w różnych krajach. W wersji Teatru 38 znalazły się trzy jednoaktówki: „Dworzec Victoria”, „Górski język” oraz „Jednego na drogę”. Pierwszy utwór, mający poniekąd charakter rozbudowanego skeczu, dialog pomiędzy dyspozytorem a kierowcą radio taxi wyrażał typową dla twórczości Pintera sytuacje niemożności jakiegokolwiek rzeczowego porozumienia z outsiderem, odrzucającym normalny, uporządkowany świat. Dwie następne jednoaktówki ukazywały zło współczesnego świata w jego społeczno-politycznym aspekcie, pełnego cynizmu, okrucieństwa i fałszu, okazywanego przez władze, odwołujące się do szczytnych ideałów patriotyzmu czy demokracji, celem usankcjonowania bezprawia i wyzysku. Pytał, bynajmniej nie retorycznie, Piotr Wasilewski na łamach krakowskiej prasy:

> Czy młodym artystom udało się na scenie odzwierciedlić idee Pintera? Istniejący od 1956 roku Teatr 38 ma spore tradycje we wprowadzaniu w minionych dziesięcioleciach na sceny polskie sztuk Becketta, Ionesco, Adamova. Dwa lata temu z powodzeniem przyswoił widzom „Audiencję” Havla. Tym razem jednakże trudno mówić o pełnym sukcesie

artystycznym, pomimo wiernego oddania Pinterowskiego tekstu, który zresztą – dopowiedzmy – nie należy do wybitnych pozycji. Pomimo, że reżyser spektaklu, Piotr Szczerski, do ważnej, lecz zarazem najbardziej trudnej roli urzędnika policji w monodramacie „Jednego na drogę" wybrał profesjonalnego aktora, Zbigniewa Rolę.[103]

Po obejrzeniu spektaklu „Inne miejsca" wystawionego podczas I Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Studenckich – Studencka Wiosna Teatralna, w kwietniu 1991 r., w Lublinie, ks. Marian Lewko pisał:

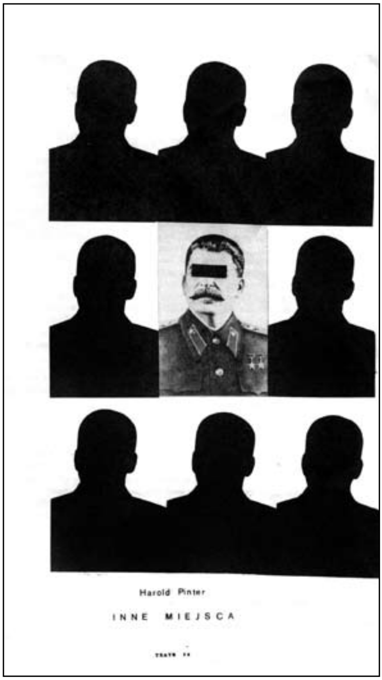
Zobaczyliśmy dobry teatr, profesjonalną wręcz grę aktorów, posłyszeliśmy ze sceny wiarygodnie przekazaną dobrą literaturę (…) Sztuka bolesna, dla niektórych wrażliwych słuchaczy może aż nadto, toteż nie zdziwi nas wcale to, że nie wszyscy zdołają dotrwać do końca przedstawienia. Z pozoru prezentowanych jednoaktówek nic nie łączy tematycznie, nawet jedność nastroju. A jednak jest coś, co każe uznać ten spektakl za jednorodny. Kluczem do tego okazuje się sam tytuł zręcznie sformułowany przez pisarza: „Inne miejsca" Oto spod maski człowieka uładzonego, ubranego w pozory ładu i prawa, otwartości i szczerości, odsłaniają się nagle przy bliższym wejrzeniu te „inne miejsca", które burzą nasz spokój. Okazuje się, że tkwi w nas i to drugie dno, ten inny człowiek, który nas przeraża.[104]

---

[103] Piotr Wasilewski: *Pinter upolityczniony*, „Dziennik Polski", Kraków 1990, nr 105.

[104] Ks. Marian Lewko: *„Inne miejsca". Tęsknota za czystym wnętrzem*, „Gazeta Festiwalowa" z 10-13 kwietnia 1991.





„Inne miejsca" wystawiane były w tymczasowej siedzibie Teatru 38 – w Studenckim Centrum Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego „Rotunda".

Teatr 38 podczas Studenckiej Wiosny Teatralnej w Lublinie w kwietniu 1991 r., – jak już relacjonowano – wystąpił z „Innymi miejscami" wg Harolda Pintera. Pozakonkursowo przedstawił ponadto spektakl „Podniesienie kurtyny" Raymonda Cousse, za który uzyskał uznanie publiczności, zarówno w sferze reżyserii, jak i gry aktorskiej. Teatr 38 znowu – nawiązując do tradycji – proponował polskiej widowni bliżej nieznanego autora. Urodzony w 1942 roku francuski pisarz, dramaturg, aktor i reżyser, pochodzący z bretońskiego miasteczka Saint-Germain en Laye nazywany był genialnym samoukiem. Zafascynowanie teatrem absurdu, twórczością Becketta, poszukiwaniami formalnymi

w dziedzinie teatru, filozofii i psychologii doprowadziły go w 1991 roku do samobójstwa. Można powiedzieć, że życie poświęcił na ołtarzu poszukiwań teatralnych.

Prapremiera światowa „Podniesienia kurtyny" w wykonaniu Teatru 38 miała miejsce 21 marca 1991 na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Nantes. Tekst Bretończyka wysoko został oceniony przed laty przez Samuela Becketta, który w liście do autora z 11 sierpnia 1970 r. pisał:

> Wrażenie silne… wzruszające. Podoba mi się, ale realizacja będzie trudna. Mam nadzieję, że się uda.

W innym miejscu Beckett stwierdził:

> Cousse to autor obdarzony talentem bardzo osobistym i niewątpliwym

O autorze z najwyższym uznaniem wypowiadał się też Eugene Ionesco

> Ten wspaniały Raymond Cousse… Prawdziwa uczta …To śmieszne i okrutne zarazem. Gorąco polecam.[105]

Sztuka na premierę sceniczną czekała ponad 20 lat. Jednym z powodów tego oczekiwania na inscenizacje miały być trudności techniczne związane z jej realizacją. „Podniesienie kurtyny" w Teatrze 38 to realizacja nietypowa, bezsilnie ukazująca zniewolenie, operująca obrazami, które

105 Zob. http://wiadomosci.ngo.pl/x/282229

chyba dopiero w ostatnim czasie – z powodów technicznych – można było pokazać. Specyficzna adaptacja, zachowanie ducha tekstu, szczęśliwe ominięcie wspomnianych trudności technicznych, dzięki zręcznemu zastosowaniu ruchomych żelaznych krat, udało się zaprezentować utwór autora, który sprawiał wrażenie jakby się narodził po drugiej stronie żelaznej kurtyny.

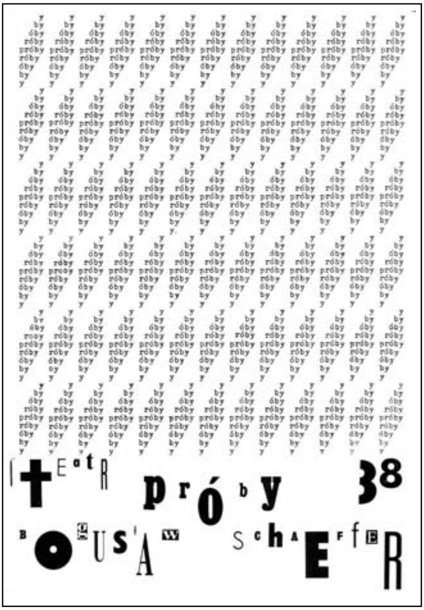
W Polsce znany jest obecnie jeszcze jeden monodram francuskiego autora, „Dziecinady" w wykonaniu Justyny Kulczyckiej.[106]
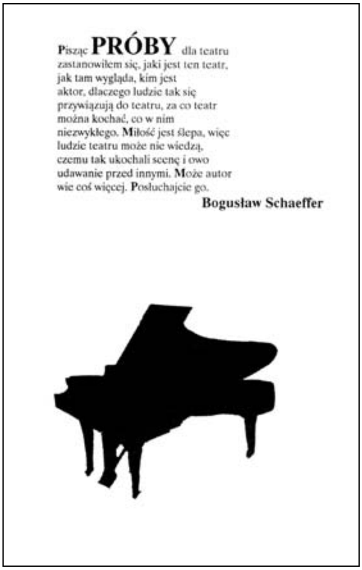
Eksperymenty z Bogusławem Schaefferem

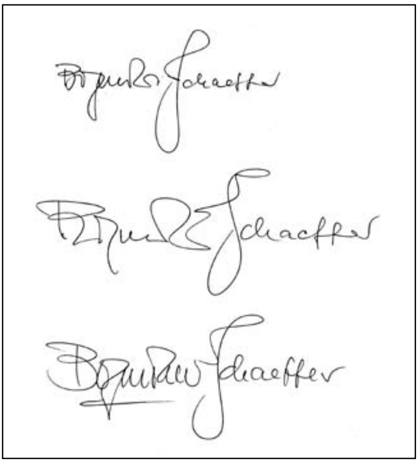
Przeświadczenie, że sztuki Bogusława Schaeffera powstały z myślą o zaangażowaniu w nich wielkich indywidualności aktorskich okazało się z czasem zgubne dla samego autora, skoro co niektórzy zwątpili wręcz w istnienie Schaffera jako twórcy słynnych „scenariuszy". Nie odosobnione były opinie, że to bracia Grabowscy i Jan Peszek tworząc w rzeczywistości znakomite autorskie spektakle, wymyślili go jako dramaturga. Tymczasem Schaeffer obok licznych, coraz bardziej znanych, samodzielnych sztuk (m.in. „Kaczo", „Aktor", „Seans" , „Zorza", „Grzechy starości" oraz głośnych cyklów „Audiencji" oraz „Scenariuszy…") skomponował kilkaset utworów muzycznych i – jak przystało na uznanego profesora muzykologa – napisał wiele prac naukowych, głównie z zakresu muzyki współczesnej i sztuki kompozycji.

[106] Zob. http://www.teatr.elblag.pl/spektakl/95/wiosna_monodramow oraz http://www.youtube.com/watch?v=YiSsKPQMakY

Teksty Schaeffera bronią się na scenie same, są dogodnym tworzywem, poddającym się elastycznemu kreowaniu przez reżysera, byle z kluczem i artystyczna konsekwencją.







Piotrowi Szczerskiemu, który reżyserował spektakl, udało się sprostać tym wymogom, ale i osiągnąć efekt z rzadka możliwy do zrealizowania przy scenicznej interpretacji dramatów Schaeffera: wyeksponować walory, specyfikę i złożoność warstwy słownej i sytuacyjnej tekstu. Aktorzy usytuowani zostali przez reżysera niejako na drugim planie. Tak pojęty służebny charakter aktorów wobec tekstu dobrze służył odsłonięciu jego walorów: nośności treści, wyeksponowaniu przewrotności sformułowań w nim zawartych, wreszcie celności spostrzeżeń i humoru sytuacyjnego, nierzadko bardzo subtelnego. Aktorom (Violetta Zmarlak, Katarzyna Bartoszewicz, Marzena Adamczyk, Jan Molicki, Mariusz Jakus, Dawid Żłobiński, Piotr Szczerski) udało się trafnie uchwycić ideę utworu, a widz, nie przestając znakomicie się bawić razem z aktorami, ulegał złudnym deklaracjom i zastrzeżonemu przez autora scenariuszowi. Napisał Bogusław Schaeffer w programie przedstawienia:

> Można zapytać dlaczego „Próby" nie są sztuką poważną (gdy temat jest poważny), dlaczego zamazany jest obraz sztuki, w której nie wiadomo, co jest przedstawieniem, a co próbą; można zapytać, czy aktorzy grają, czy próbują, czy próbując już grają, czy jeszcze próbują, czy grając można jeszcze próbować, czy mają tylko grać, bo za to płaci miłośnik sztuk autora, tego, no, jak mu tam, a, Schaeffera. Ale na te pytania odpowiedzą aktorzy.[107]

[107] Bogusław Schaeffer: *„Próby" w Krakowie. Refleksje spontaniczne* [w:] Program teatralny „Prób", s. 4 [egz. w zasobach archiwalnych autorów].

Szczerski, dokonując znacznych skrótów tekstu, pozostał wierny najgłębszym przesłaniom autora, a zachowując lekkość i finezję oryginału, nie zatracił głównej idei utworu. Twórcy spektaklu zdołali też umiejętnie zaangażować publiczność w przebieg scenicznych zdarzeń, dokonując tym samym, po schaefferowsku, mistyfikacji, dzięki której widzowie osiągnąć mogli wrażenie czynnego uczestnictwa w scenicznych zdarzeniach.

Krakowska premiera „Prób" (17 października 1991) odbyła się zaledwie w cztery miesiące po prapremierze polskiej, która miała miejsce w 7 czerwca 1991 r. w Starej Prochowni, w reżyserii Bogdana Cybulskiego[108]. Krakowska premiera, w przygotowaniu której konsultacjami wspierał reżysera i aktorów sam B. Schaeffer odbyła się z konieczności nie w lokalu „38", ale gościnnie w podziemiach zabytkowej kamienicy „Pod Świętym Janem Kapistranem" przy Rynku Głównym 25.

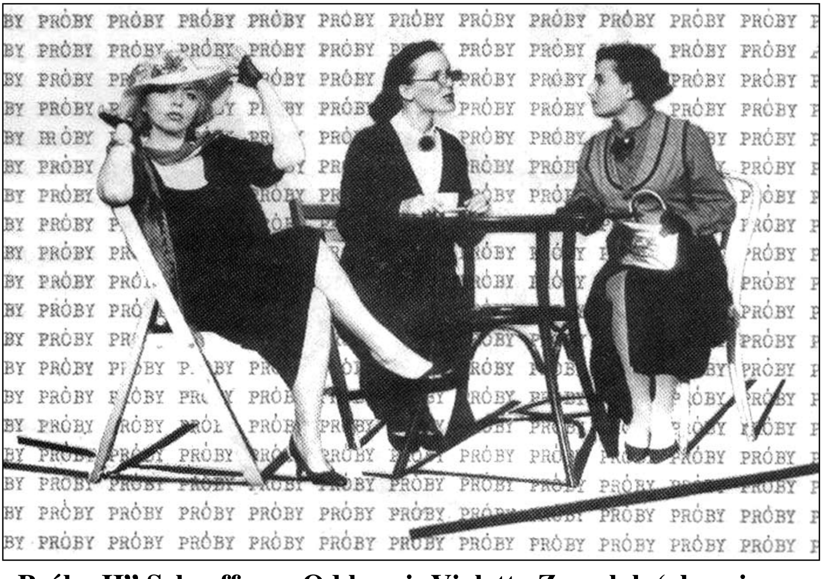
Kolejny spektakl – „Tutam" – wystawiony był w Pałacu Pugetów przy ul. Starowiślnej. W programie teatralnym Schaffer pisał m.in.:

> Przyzwyczajono się do tego, że piszę o upadku kultury, o sztuce i filozofii człowieka. W „Tutam" wychodzę poza nakreślone przeze mnie ramy i piszę prosto o … miłości. Tak bo to jest – pomimo wszystko – sztuka o miłości. Miłość może być różna; może być wzniosła i subtelna (ON i ONA), może jednak być prymitywna (KELNER i KELNERKA). Każda rzecz może mieć takie przymioty. Oto kompozytor

[108] http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/34893,szczegoly.html. Polski wortal teatralny w zestawieniu sztuk nie podaje tej zrealizowanej w Teatrze 38, zob. http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/4331,sztuka.html



„Próby I ” Schaeffera . Od lewej: Dawid Żłobiński, Jan Molicki, Mariusz Jakus



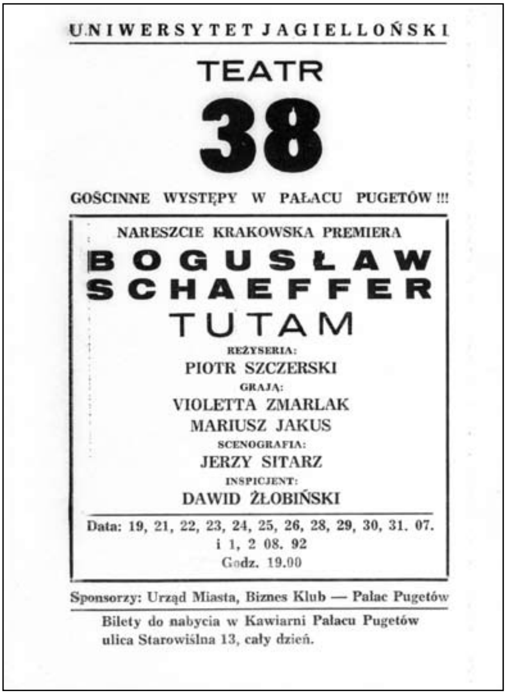
„Próby II” Schaeffera . Od lewej: Violetta Zmarlak (obecnie Arlak), Katarzyna Bartoszewicz, Marzena Adamczyk

> – pluskwa, piszący tylko dla sławy i pieniędzy i kompozytor – idealista, którego obchodzi tylko sztuka. Oto ojciec, który poświęci się dzieciom i ojciec, którego własne dzieci mało obchodzą. Oto mąż stanu, polityk, który myśli tylko o wywyższaniu się nad innymi. Człowiek taki właśnie jest: mętny, dwuznaczny, podejrzany. A więc i miłość (do muzyki, do potomstwa, do kraju) ma różne postacie, przejawia się różnie. W „Tutam" mowa o miłości dwojga. (…) Aby tym pełniej oddać klimat miłości, posłużyłem się dwoma piętrami ludzkiej egzystencji, piętrem wegetatywnym i piętrem duchowym.[109]

Bogusław Schaeffer słynący z dosadnego języka, ironii i przewrotności, napisał oto w 1991 r. rzecz o odmianach miłości: „wzniosłej i podniosłej" (w spektaklu wyróżnia ją para inteligentów) oraz miłości prozaicznej i prostej (kelnerka i kelner). Całości nadał autor formę kawiarnianej farsy, pełnej podpatrzonych scen obyczajowych czy wręcz intymnych, sformułowań zaczerpniętych z języka potocznego, aluzji do znanych osób i zjawisk z życia kulturalnego i społecznego. Prezentacja spektaklu w kawiarni Pugetów wynikała zapewne nie tylko z potrzeby skazanego na bezdomność teatru, ale i charakteru miejsca. Kawiarnia odgrywa w życiu osób zakochanych rolę szczególną, tutaj bowiem często prowadzone są intymne rozmowy i zwierzenia, wyznania, gdzie podejmowane są nierzadko kluczowe decyzje życiowe. Schaeffer bawi publiczność satyrycznym tekstem, udatnie przeniesionymi do teatru świetnie rozegranymi scenami w wykonaniu Violetty Zmarlak i Mariusza Jakusa.

---

[109] Bogusław Schaeffer: *TUTAM czyli nowy temat* [w:] Program teatralny TUTAM, s. 2 [egzemplarz w zasobach archiwalnych autorów]



UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

TEATR

38

GOŚCINNE WYSTĘPY W PAŁACU PUGETÓW !!!

NARESZCIE KRAKOWSKA PREMIERA

BOGUSŁAW SCHAEFFER

TUTAM

REŻYSERIA:

PIOTR SZCZERSKI

GRAJĄ:

VIOLETTA ZMARLAK

MARIUSZ JAKUS

SCENOGRAFIA:

JERZY SITARZ

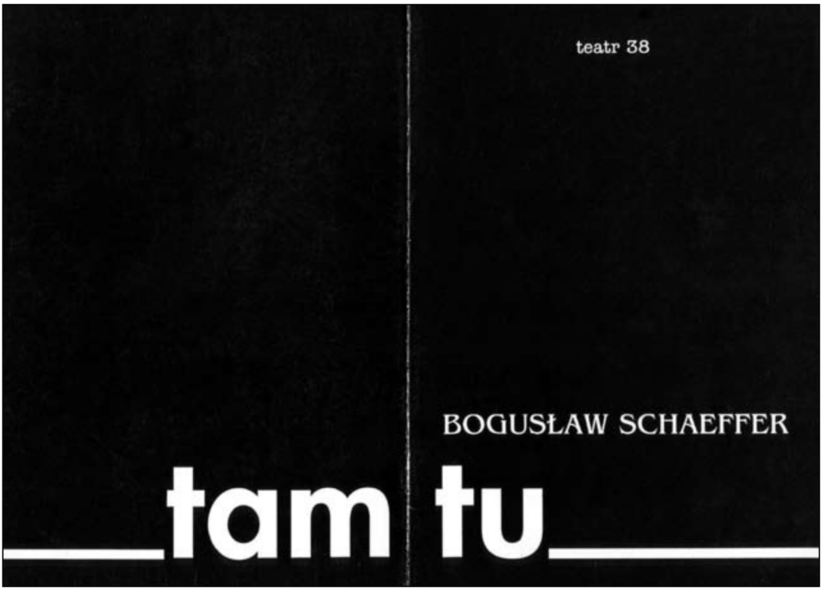
INSPICJENT:

DAWID ŻŁOBIŃSKI

Data: 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31. 07.
i 1, 2 08. 92
Godz. 19.00

Sponsorzy: Urząd Miasta, Biznes Klub — Pałac Pugetów

Bilety do nabycia w Kawiarni Pałacu Pugetów
ulica Starowiślna 13, cały dzień.



> Teatr ten – pisze Piotr Wasilewski – znany dotychczas z inscenizacji Becketta, Havla, Pintera, sztuką „Tutam" rozwija własne zainteresowania w rozszyfrowaniu gry, którą ludzie wiodą między sobą przez całe życie. Pod tym względem propozycja Schaeffera jest wprost idealna, stwarza aktorom szansę bogatej interpretacji podwójnych ról (dublet). Chytry pomysł dramaturga polega na tym właśnie, że artyści są na przemian wrażliwymi intelektualistami i gruboskórnymi kelnerami, oczywiście zakochanymi. (…) Widowisko utrzymane jest w dobrym tempie.[110]

Wasilewski podkreśla świetną grę aktorską Violetty Zmarlak i Mariusza Jakusa, znanych dziś aktorów zawodowych, którym szczególny rozgłos dały role filmowe (Violetta Zmarlak od lat występuje pod nazwiskiem Arlak).

Marek Mikos podkreślał znakomitą grę Violetty Zmarlak, nie był zachwycony jej scenicznym partnerem, Mariuszem Jakusem, choć lepiej ocenianym przezeń w roli kelnera. Mikos pisał z zachwytem na łamach „Gazety Wyborczej":

> Violetta Zmarlak z powodzeniem mogłaby zagrać jednocześnie nie dwie, ale pięć, a kto wie, może i więcej postaci. Swobodnie poruszająca się w zmieniających się rejestrach stylistycznych, dobra w samodzielnych popisach i dwuosobowych agonach, zasłużyła sobie w każdym wcieleniu na ciekawszych partnerów.[111]

[110] Piotr Wasilewski: *Uroki miłosnych dubletów,* „Czas Krakowski" , 1992, nr 176.

[111] Marek Mikos: *Materia Schaeffera,* „Gazeta Wyborcza", 1992, nr 32.

Dezintegracja

Początkiem 1992 r. Piotr Szczerski ponowił zabiegi u władz miasta Krakowa o możliwość powrotu do lokalu z którego przed trzema laty został Teatr 38 wyrzucony. Wszystkie następne miejsca prób, przechowywania dekoracji i sprzętu, wreszcie występów, miały z konieczności charakter przejściowy i gościnny, nie mogły więc stwarzać poczucia elementarnej nawet stabilizacji, snuć odpowiedzialnych planów na przyszłość. Jak poprzednio, zabiegi te nie przyniosły rezultatów. Postępował stan dezintegracji zespołu, jego artystycznych planów, choć grupa zapaleńców, stanowiących czołówkę aktorów, wspierała Szczerskiego w jego zabiegach o tak zasadniczą stabilizację pracy zespołu. I – co warto podkreślić – w przeciwieństwie do kondycji artystycznej Teatru 38 sprzed „pierwszego" upadku w 1973 r., zespół odnosił sukcesy i mógł sięgać po nowe.

W maju 1992 r. Piotr Szczerski otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Państwowego Teatru im Stefana Żeromskiego w Kielcach. Już wcześniej podejmował jako reżyser współpracę artystyczną z kilkoma scenami zawodowymi, a w ostatnich latach zapewne w związku z coraz dotkliwiej odczuwalnym brakiem perspektyw w Teatrze 38, aktywność swoją w teatrach tych zintensyfikował. Postanowił skorzystać z przedłożonej mu oferty. Nie podejmując jeszcze ostatecznej decyzji w odniesieniu do swoich dalszych związków z Teatrem 38, 10 czerwca 1992 r. przyjął z rąk wojewody kieleckiego Józefa Płoskonki nominację na stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego Państwowego Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. Pracę rozpoczął z dniem 1 września. Podjęcie ostatecznej decyzji w tym względzie nie

było dla Szczerskiego łatwe: brał pod uwagę kierowanie zespołem „38" przez czas jakiś, do czasu wyłonienia następcy, najpewniej z młodszego pokolenia, rozważał też zasadność zaprzestania działalności Teatru 38. W rozmowie opublikowanej w krakowskiej prasie, Piotr Szczerski stwierdził:

> Nie chciałbym (…) aby mnie identyfikowano z Teatrem 38, choć 12 lat życia jemu poświęciłem. Realizowałem zawsze własną koncepcję teatru – zarówno w „Judaszu", „Fantastronie", „38", jak i na scenach zawodowych. Wszystko, co robię, pojmuję jako mój teatr. Dlatego nie chciałbym Teatru 38 zamykać (jak to było w przypadku „Pleonazmusa"), bo istniał on przede mną i może istnieć po moim odejściu.[112]

Kiedy jesienią z wyłonieniem jego następcy były nadal trudności, gdy w zespole nie brakowało wprawdzie sił i determinacji do stawienia czoła przeciwnościom, których bynajmniej nie ubywało, decyzja o zaprzestaniu działalności, rozważana dotąd alternatywnie, uznana została jako odpowiedzialna. Szyld i dokonania zasłużonej, obrosłej już legendą placówki był wielce zobowiązujący. I taką argumentację przedstawił Szczerski rektorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego. Została ona przyjęta ze zrozumieniem.

[112] *Teatr zostawiam młodszym*. Z Piotrem Szczerskim rozmawia Stanisław Dziedzic „Echo Krakowa", 1992, nr 164 (21-22 sierpnia).

Wykaz premier

1. BECKETT
(spektakl oparty na tekstach Samuela Becketta)

Reżyseria – Marek Pyś, Piotr Szczerski
Muzyka – Czesław Gładkowski
Światło – Bogdan Więk
Udział wzięli:
Samuel Beckett – Małgorzata Bosakowska
„Słowa i muzyka" – Piotr Janik, Stanisław Garbarz
„Którzy upadają" – Krystyna Kornacka, Dagmara Białek
„Komedia" – Elżbieta Mnichówna, Witosław Niechciał
Vladimir (z „Czekając na Godota") – Barbara Twardzik
Estragon (z „Czekając ...") – Krzysztof Papka
Chłopiec (z „Czekając ...") – Krzysztof Kowalski
Hamm (z „Końcówki") – Marek Krzemiński
Clov (z „Końcówki") – Henryk Jasiak
„Radosne dni" – Małgorzata Grzesik, Tadeusz Garsztka
„Kroki" – Violetta Bryll
„Pierwsza miłość" – Piotr Kałuża
Pozostałe fragmenty prozy z Becketta: Bartłomiej Sienkiewicz, Urszula Juszczak, Bożena Jasiak

Premiera – 24 marca 1979 r.
Ilość przedstawień – 30
Przedstawienia poza Krakowem:
Lublin, Opole, Wrocław,Coimbra

2. NOWE WYZWOLENIE
(wg Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza – Witkacego, II wersja)

Reżyseria – Marek Pyś, Piotr Szczerski
Udział wzięli:
Konrad – Witosław Niechciał
Plorestan – Marek Pyś
Reżyser – Krzysztof Warunek
Dyrektor – Krzysztof Papka
Tatiana – Ewa Walczak
Nadobnisia – Violetta Bryll
Matka – Krystyna Kornacka
Mordercy – Henryk Jasiak, Marek Krzemiński
Pozostałe osoby – Stanisław Garbarz, Krzysztof Kowalski,
Tomasz Janik, Małgorzata Grzesik
Premiera – maj 1979 r.
Ilość przedstawień – 10

Przedstawienia poza Krakowem – Lublin

3. HORYZONTY
(Scena Propozycji Teatru 38)

Tekst i reżyseria – Kazimierz Rey
Udział wzięli: Krzysztof Kowalski, Barbara Twardzik,
Krystyna Będkowska
Premiera – czerwiec 1979 r.
Ilość przedstawień – 10

4. URZECZONY
(Scena Propozycji Teatru 38)

Mimodram w wykonaniu, układzie i reżyserii Krzysztofa Gugi
Premiera – październik 1979 r.
Ilość przedstawień – 10

5. JAZZ I PANTOMIMA
(Scena Propozycji Teatru 38)

Wystąpili – Krzysztof Guga – mimodram
Czesław Gładkowski – muzyka
Premiera – maj 1980 r.
Ilość przedstawień – 8

6. Franz Kafka – PROCES
Adaptacja i reżyseria – Piotr Szczerski
Opracowanie sceniczne – Marian Panek
Muzyka – Barbara Zawadzka
Asystent reżysera – Hanna Abrahamowicz
Obsługa świateł – Bogdan Więk
Obsada:
Józef K. – Krzysztof Kowalski, Piotr Szczerski
Adwokat, sędzia śledczy oraz urzędnik w kancelariach – Krzysztof Papka
Błock, jeden z dwóch panów odwiedzających i mordujących – Krzysztof Galos
Wujek, jeden z dwóch panów odwiedzających i mordujących – Henryk Jasiak, Witosław Niechciał
Inspektor, woźny, student – Tadeusz Garsztka

Kapelan – Piotr Szczerski, Witosław Niechciał, Krzysztof Błoński
Leni, żona woźnego – Małgorzata Grzesik – Jasiak, Janina Koneczna-Błońska
Dwóch panów aresztujących – Adam Więk, Stanisław Grabowski (okazjonalnie Stanisław Dziedzic, Krzysztof Haich, Cezary Nowicki, Marian Panek, Tadeusz Skoczek, Janusz Wysocki)
Petent – Stanisław Garbarz (zamiennie Hanna Abrahamowicz, Piotr Szczerski, Janusz Wysocki)
Premiera – 17 stycznia 1981 r.
Ilość przedstawień – 65
Przedstawienia poza Krakowem – L'Aquilla, Coimbra, Nantes, Watykan, Bad Segeberg, Köln (Kolonia), Liege, Lizbona, Rzym

8. Wiliam Shakespeare – HAMLET
Przekład – Jerzy S. Sito
Reżyseria – Piotr Szczerski
Scenografia – Marian Panek
Muzyka – Marek Chołoniewski
Działania trupy teatralnej – Marian Figiel
Asystent reżysera – Włodzimierz Kalinowski
Światło – Bogdan Więk
Dźwięk – Wacław Kalina
Udział wzięli:
Hamlet – Bogdan Bentyn
Król – Krzysztof Papka
Królowa – Janina Koneczna – Błońska
Poloniusz – Krzysztof Błoński
Laertes – Ryszard Iwanowicz – Budrys
Ofelia – Maria Żółcińska

Rosenkrantz – Witosław Niechciał
Guildenstern – Włodzimierz Kalinowski
Fortynbras – Krzysztof Daca
Trupa teatralna – Tatiana Sikora, Marian Figiel, Stanisław Tabisz, Jacek Taszycki
Straże – Ewa Żurek, Jacek Duszanowicz, Mariusz Ufniarz, Adam Więk, Paweł Zwoliński
Premiera – 18 grudnia 1983
Ilość przedstawień – 25

9. Herold Pinter – WARIACJA PINTEROWSKA
Spektakl oparty na fragmentach „Urodzin Stanleya" i „Samoobsługi"

Adaptacja i reżyseria – Piotr Szczerski
Współpraca – Hanna Pilecka
Scenografia – Jan Sieraczyński
Światło i dźwięk – Mirosław Wiśniewski
Udział wzięli:
Hanna Pilecka, Krzysztof Galos, Witosław Niechciał, Krzysztof Papka, Janina Koneczna-Błońska
Trąbka – Andrzej Jakubiec
Premiera – 27 stycznia 1985
Ilość przedstawień – 15
Przedstawienie poza Krakowem – Nantes

10. A.A. Milne – KUBUŚ PUCHATEK
Inscenizacja i reżyseria – Piotr Szczerski
Światło i dźwięk – Mirosław Wiśniewski
Udział wzięli:
Rafał Madeyski, Witosław Niechciał, Krzysztof Kowalski, Krzysztof Papka, Piotr Szczerski, Jolanta Kamisińska, Krzysztof Galos, Małgorzata Jasiak, Ryszard Iwanowicz Budrys
Premiera – kwiecień 1986
Ilość przedstawień – 40

Przedstawienia poza Krakowem – Kolonia, Sztokholm, Lubeca, Brema, Hamburg

11. FRAGMENTY DRAMATYCZNE SAMUELA BECKETTA

Przekład – Antoni Libera
Inscenizacja i reżyseria – Piotr Szczerski
Muzyka – Janusz Filiciak
Światło i dźwięk – Mirosław Wiśniewski
Udział wzięli:
Waldemar Cudzik, Jan Molicki, Krzysztof Papka, Grzegorz Zych
Premiera – lipiec 1987
Ilość przedstawień – 26

12. Vaclav Havel – AUDIENCJA

Przekład – Andrzej Jagodziński
Inscenizacja i reżyseria – Piotr Szczerski
Światło – Mirosław Wiśniewski
Udział wzięli:
Mariusz Jakus, Jan Molicki
Premiera – 29 lutego 1988
Ilość przedstawień – 34
Przedstawienia poza Krakowem – Cieszyn, Cieszyn Czeski, Nantes, Katowice, Rybnik

13. Herold Pinter – INNE MIEJSCA

Przekład – Bolesław Taborski
Reżyseria – Piotr Szczerski
Muzyka – Janusz Filiciak
Udział wzięli:
Szczepan Grzybowski, Robert Kalinowski, Witosław Łataś, Jan Molicki, Krzysztof Papka, Marta Pietruszka, Mirosław Wiśniewski, Violetta Zmarlak, Grzegorz Zych oraz gościnnie Zbigniew Rola

Prapremiera polska – kwiecień 1990
Ilość przedstawień – 10
Przedstawienia poza Krakowem – Lublin

14. Raymond Cousse – PODNIESIENIE KURTYNY
Przekład – Teresa Szamańska
Inscenizacja i reżyseria – Piotr Szczerski
Scenografia – Jerzy Sitarz
Udział wzięli:
Radosław Madejski, Jerzy Sitarz, Piotr Szczerski, Marcin Walkowiak
Premiera światowa – 21 marca 1991, Nantes
Ilość przedstawień – 5
Przedstawienia poza Krakowem – Nantes, Lublin

15. Bogusław Schaeffer – PRÓBY
Reżyseria – Piotr Szczerski
Scenografia – Jerzy Sitarz
Muzyka – Bogusław Schaeffer
Światło i dźwięk – Maria i Mirosław Wiśniewscy
Udział wzięli:
Violetta Zmarlak, Katarzyna Bartoszewicz, Marzena Adamczyk, Agata Stan, Jan Molicki, Mariusz Jakus, Dawid Żłobiński, Radosław Madejski
Premiera – 18 października 1991
Ilość przedstawień – 30

16. Bogusław Schaeffer – TUTAM
Reżyseria – Piotr Szczerski
Scenografia – Jerzy Sitarz
Udział wzięli:
Violetta Zmarlak, Mariusz Jakus
Premiera – 19 lipca 1992
Ilość przedstawień – 20
Przedstawienia poza Krakowem – Kielce

ANEKS

O kształt i oblicze mojego teatru

Teatr „Fantastron”, pierwotnie „Judasz”, założyłem we wrześniu 1974 r. To „wydarzenie” – szczególnie ważne w moim życiu – było poprzedzone kilkumiesięcznymi przygotowaniami.

Myśląc bowiem już dużo wcześniej o własnym teatrze, szukałem tego pierwszego impulsu, „pierwszej przyczyny”, z której mógłby się zrodzić teatr. Nie wierząc w metafizyczną koncepcję grupy, która pewnego dnia spotkałaby się i porozmawiała we „wspólnej sprawie” – i oto niczym *deus ex machina* pojawiłby się spektakl oraz odrzucając koncepcje teatru repertuarowego, spróbowałem napisać tekst, który – jak się później okazało był owym punktem wyjścia.

Wokół niego, tak, właśnie wokół tego tekstu, który zatytułowałem „Z butami do nieba” zgromadziłem grupę, równych mi wiekiem ludzi, wtedy jeszcze po prostu znajomych, przeważnie studentów. Wszyscy mieliśmy na pewno skończone 20 lat i podobne rozterki i niepokoje.

W patetycznie sformułowanym programie owe niepokoje tak próbowaliśmy określić:

„Sama sztuka porusza problem człowieka zamkniętego w sobie, odciętego od świata siecią własnych spraw i obsesji, a zarazem idącego za wrodzonymi odruchami ludzkości; czyli pragnącego władzy, potrzebującego oparcia w sile wyższej, transcedentalnej, pragnącego miłości oraz usiłującego do końca zachować swoją godność. Te wieczne sprzeczności targające człowiekiem, wzmocnione wizją samotności oraz lękiem przed nieustannie traconym czasem, tworzą niemal kosmiczny tragizm, którego wymiar

jest w stanie pojąć tylko człowiek w pełni świadomy swego istnienia. Ale zarazem świadomość: jedynym wyjściem, jedynym ratunkiem, daje szanse wyboru, pozwala podjąć decyzje na wagę życia. Spektakl, do którego każdy z twórców włączył cząstkę swojej indywidualności, wzbogacił go o bardzo osobistą wypowiedź, jest jakby próbą odzwierciedlenia aktualnie nurtujących nas problemów ujętych w formę artystyczną, jest jeszcze jedną próbą wyjścia. Spektakl w zasadzie nie kończy się ...”

Nasz debiut przypadł na bardzo trudny okres w teatrze studenckim. Okres, który dzisiaj nie waham się określić mianem nietolerancyjnego, wręcz dogmatycznego.

START 75 W OPOLU – festiwal teatrów debiutujących – nasze pierwsze wystąpienie i pierwsze... rozczarowanie.

Okazuje się, że w zbiorowej pamięci jurorów i stałych bywalców festiwalowych są mocno zakorzenione wspomnienia spektakli początku lat siedemdziesiątych; „Sennik polski” Teatru STU, „W rytmie słońca” Kalambura, „Retrospektywa” łódzkich Siódemek itd. I w odniesieniu tych wydarzeń artystycznych w 1975 r. rozliczane są młode teatry. Wydarzeń, które powstały w sytuacji napięć społeczno – politycznych lat 68-70, będące zarazem ich artystycznym świadectwem. Tymczasem nam, jak i innym młodym zespołom trudno było nawiązać do spraw nieprzebytych. Trudno więc było kontynuować wieź pokoleniową, czego się od nas domagano.

I jeszcze do tego formuła Teatru Otwartego..., kreacji zbiorowej, bycia sobą na scenie..., owej specyficznej przyjacielskiej prywatności mającej połączyć widza i aktora w akcie wspólnoty. Nie było miejsca na indywidualizm, trzeba było podpisać się pod tą formułą. W ogóle był to

czas, gdzie wstyd było przyznać się oficjalnie np. do autorstwa sztuki, czy własnej metody twórczej, czas, gdzie: „karane" było wzięcie na warsztat gotowego dramatu, tworzenie kreacji aktorskich, preferowanie dyktatury reżysera.

Nasz spektakl, niemieszczący się w głównym nurcie, wywoływał na festiwalu oburzenie – to chyba najlepsze słowo, jakie dzisiaj mogę użyć – a co za tym idzie, mój teatr stał się niepopularny. Ponieważ jednak „obiektywna sytuacja" nie jest żadnym usprawiedliwieniem, próbowałem ustalić, przyczyny tkwiące w nas, w tym co usiłowaliśmy wyartykułować. Ale brak dystansu działał na naszą niekorzyść.

Następny spektakl, powstały w roku 1976 –„Ślepcy" – był jakby świadectwem naszego zmagania się z materią teatru, ale przede wszystkim – zmagania się z opiniami i środowiskiem. Był to, uważam, mój okres „błędów i wypaczeń", więc nienajszczęśliwszy, ale zarazem okres najciekawszy – czas walki z wiatrakami, z przeciwnikiem często i urojonym. Spektakl na ślepo wymierzał ciosy wszystkiemu, co było w ruchu studenckim skostniałe i dogmatyczne, ale przez to sam popadał w dogmatyzm. Był buntem przeciwko „teatrowi wspólnoty", ośmieszał „robioną sztucznie szczerość", a przede wszystkim ośmieszał sam obrzęd, rytuał, gdzie aktor i widz dostępują aktu komunii – metodę, która w ślad za Grotowskim tak zachłystywał się wtedy teatr. Ośmieszał przekornie cały teatr „dobrej woli", jak go wtedy nazwałem. W efekcie spektakl okazał się być wymierzony w ludzi, którzy ówcześnie kształtowali oblicze teatru studenckiego. Jak pisała z wrodzoną sobie skłonnością do porównań M. Dzieduszycka

w „Kulturze”: „Spektakl był największym wydarzeniem Startu 76 w Zielonej Górze, obok ciężarówki, która wjechała po schodach do jednego z miejskich kin”.

Porównanie było jednak o tyle trafne, że faktycznie spektaklowi towarzyszyła atmosfera skandalu, sensacji, pomawiano nas nawet o sadyzm.

Etap „Ślepców” do dziś wydaje mi się szczególnie ważny i wspominam go nawet z rozrzewnieniem. Takich reakcji w czasie trwania spektaklu (każdy spektakl kończy się przed czasem) nigdy już chyba nie osiągnę ani nigdzie dotąd nie widziałem. Była to zarazem próba ogniowa dla aktorów.

W październiku 1976 roku zrobiłem nowy spektakl pt. „Teatr zdegradowany” oparty na „Końcówce” S. Becketta. Wtedy już byłem pewny swojej koncepcji „teatru aktorskiego”, takiego teatru, jaki usiłuje tworzyć również dziś, w dalszym ciągu zresztą z różnym powodzeniem.

W wypadku „Teatru zdegradowanego” tekst Becketta był dla mnie jedynie pretekstem do snucia osobistych refleksji na temat sytuacji egzystencjonalnej mojego pokolenia.

W programie spektaklu pisałem:

„Teatr zdegradowany” to całościowa próba przeciwstawienia się nurtowi, który najogólniej określa się mianem „Teatru Otwartego”. Spektakl poszukuje tego, co swoiście teatralne. Powraca aktor jaskrawo ucharakteryzowany, jaskrawo odmienny swoją kondycją do kondycji świata. Powraca więc kostium, makijaż, sztuczny teatralny gest, a wszystko to w formie niepoważnej, zdegradowanej. Kulisy tworzenia spektaklu, ukazania „kuchni teatralnej” oraz podkreślenia gry – udawania – wszystkie te efekty zmierzają do zerwania z iluzją teatralną. Ludyczność, kontakt

z widzem w konwencji komedii dell'arte zbliżają teatr do cyrku. Tragedia staje się tragedią błazna. W sytuacji, gdy próba szczerości ukazana jest przez programową nieszczerość, gdzie każdy gest nabrzmiały jest sztucznością, gest erotyczny tchnie perwersją, groteska staje się podstawową kategorią tragiczności, odbijającą ducha naszych czasów. Spektakl nie ma charakteru dyskursywnego, próbuje – bezpośrednio zderzając ideę degradacji (groteska) z odpowiednio przetworzonym tekstem Becketta (absurd) – dać niezależną wypowiedź o relacji: ja – rzeczywistość w sposób stricte teatralny".

Spektakl nie znalazł uznania w oczach jury I Konfrontacji Młodego Teatru w Lublinie w listopadzie 1976 roku, natomiast wiele „prywatnych" osób przyjęło go inaczej, co sprawiło mi osobistą satysfakcję.

Potem były „Hocki-Klocki" – chyba nasz najgłośniejszy spektakl, z którym nawet wyjechaliśmy poza granice kraju. Zresztą nasz wyjazd do RFN w październiku 1978 roku zaliczam do najbardziej udanych przedsięwzięć teatru, który prowadzę.

Sam spektakl jednak jakby złośliwie odbiega od linii przeze mnie wytyczonej. Był swego rodzaju kompromisem z publicznością i teatrem, jaki propagowałem wcześniej. Prezentowany na II Konfrontacjach w Lublinie w kwietniu 1978 r. roku, nie wywołał skandalu.

Był „najgrzeczniejszym" z moich spektakli. Zbudowany z luźnych scen, bez pierwotnego tekstu, przedstawiał człowieka uwikłanego w sieć zależności mechanizmu społecznego. Operował głównie gestem scenicznym i kontekstem sytuacyjnym. Mimo, że był próbą mówienia o naszej codzienności językiem teatralnym, żadna z kilku przedsta-

wionych wersji nie usatysfakcjonowała mnie w pełni.

Odczuwając niedosyt, rewidując jeszcze raz moje dotychczasowe koncepcje teatralne, podjąłem próbę realizacji „Nowego Wyzwolenia” posługując się tekstem S. Wyspiańskiego i Witkacego. Premiera odbyła się w czerwcu 1978 roku. Sam spektakl dojrzewał w mojej świadomości kilka lat – przez cały okres studiów polonistycznych. Było to wynikiem mojego zafascynowania romantyzmem. Romantyzm rozumiałem jako propozycje pewnej postawy człowieka względem świata. Stąd ciągle powracał do mnie Konrad – bohater mickiewiczowski – bohater zbuntowany, który mówi: Nie! Który wyraża niezgodę na istniejący stan rzeczy, ale który za wszelką cenę chce również powiedzieć: Tak! Pragnie akceptacji i zwycięstwa swojej idei – ale najpierw musi się zbuntować.

Zbuntować i w efekcie przegrać swoją heroiczną walkę ze społeczeństwem, które nie chce i nie potrafi go zrozumieć. Pozostając w kręgu „Dziadów” Mickiewicza i „Wyzwolenia” Wyspiańskiego, nie widziałem jeszcze potrzeby przetransponowania, nawet w awangardowej formie, tych dramatów na scenę nieprofesjonalną. Dopiero parodia persyflaż Witkacego ośmiesza Konrada, ośmiesza stereotyp polskiego myślenia w kategoriach wielkiej jednostki, która przyjdzie, i ...uporządkuje. Witkacy ośmiesza Konradów, ukazując, że w nowoczesnym „zniwelowanym” społeczeństwie, nie ma po prostu dla nich miejsca. Tymczasem ta brutalna konkluzja nie rozwiązuje problemu... Dlatego ten dialog wieszczów (Witkacego za takiego uważam) chciałem pokazać na scenie. Dialog jednak rozegrany współcześnie, w tej rzeczywistości, w której przyszło nam żyć. Toteż teksty dramaturgów stały się jedynie materia-

łem wyjściowym, służąc ukazaniu nowych postaw, które w nowych warunkach są pozornie nowe, ale korzeniami głęboko tkwią w tradycji.

A jeśli chodzi o sam teatr?

Ciągle wracam do tekstu literackiego bez którego nie mogę się obejść, do tego co „ swoiście teatralne”, do znalezienia takiego języka sceny, który byłby adekwatny do czasów, w których żyjemy. A przede wszystkim powołuje się na prawo do posiadania własnej wizji, prawo do określenia siebie i swojego pokolenia w naszej skomplikowanej przecież rzeczywistości. I choć może brzmi to teraz jak pusty frazes, cztery lata pracy w teatrze studenckim zarówno nauczyły mnie pokory wobec treści, które pragnie się wyartykułować, jak i pozwoliły nabrać przekonania, że udowadniając biel koloru białego, niejednokrotnie trzeba mocno się pobrudzić.

Piotr Szczerski

(artykuł ogłoszony
w „Magazynie Studenckim”
w styczniu 1979 roku)

Przystanek „38′

Zabawa czy pasja?

Będąc studentem polonistyki UJ, napisałem sztukę o górnolotnie brzmiącym tytule „Z butami do nieba" – i to po to tylko, by ją natychmiast wystawić. Nie chciałem nikogo o nic prosić. Wtedy zresztą Teatr 38 został właśnie zamknięty, choć jeszcze zdążyłem zobaczyć jego ostatnie spektakle i byłem pod wrażeniem tego miejsca. Założyłem więc własną grupę teatralną „Judasz" i przytulił nas Pałac „Pod Baranami". Aktorami byli koledzy z roku, jak i ludzie z ulicy, czyli z naboru, który ogłosiłem. Jak to w teatrze studenckim, była to mieszanka piorunująca, gdyż każdy przychodził z innymi oczekiwaniami i dopracowanie wspólnego języka zajęło nam około roku – w 1975 daliśmy jednak premierę tej mojej sztuki. Na marginesie, wracając do tamtego czasu, okazało się, że nie jesteśmy teatrem studenckim, bo nie pracujemy pod egidą Socjalistycznego Związku Studentów Polskich, a to było warunkiem *sine qua non* – w innym wypadku bylibyśmy zaliczeni do grupy amatorskiej przy domu kultury. Więc łaskawy mecenat SZSP przyjął nas łaskawie pod swoje skrzydła i mogliśmy wziąć udział w „prawdziwym" festiwalu, START ‘ 75 w Opolu, dla teatrów debiutujących.

Flirt z SZSP trwał do stanu wojennego, gdzie już jako Teatr 38 zostaliśmy zaplombowani w sensie dosłownym (plomby na drzwiach, zakaz wstępu do teatru). W nurcie studenckim jednak czuliśmy się obco, miałem zawsze skłonność do te-

atru opartego na literaturze (stąd moje następne spektakle to „Ślepcy” Maeterlincka i „Teatr Zdegradowany” według „Końcówki” Samuela Becketta (premiery w 1976). Zawsze też przedkładałem umiejętności warsztatowe aktorów nad spontaniczną ekspresję płynącą „z duszy” (czyli: wypluć, wykrzyczeć i kolanami o podłogę).

Przy okazji zmieniliśmy nazwę teatru na „Fantastron”, bo był to klub studencki przy AGH i tam dostaliśmy propozycję działania. Jednak coraz częściej spoglądałem w kierunku Teatru 38, w którym działały kabarety, różne grupy poszukujące, ale Teatru 38 jako takiego nie było. W końcu i mnie z moją grupą pozwolono tam działać, ale działacze zastrzegli: nie wolno reaktywować Teatru 38 (pewien działacz powiedział – cytuję: „po moim trupie Szczerski reaktywuje ten teatr”).

Jednak rzeczywistość układała się inaczej. Mnie odpowiadała tradycja Teatru 38, polskie prapremiery Becketta, Ionesco, Adamowa, ludzie którzy ten teatr tworzyli – z „mitycznym potworem” Waldemarem Krygierem, reżyserami Bogdanem Hussakowskim i Helmutem Kajzarem. Równocześnie w tym czasie do naszego Teatru Fantastron wstąpił Marek Pyś – aktor dawnego 38 i on przeważył szalę. Teatr trzeba reaktywować! Był rok 1979 i zrodził się pomysł „Becketta” – spektaklu totalnego, granego w całym budynku teatralnym. Ja i Marek byliśmy przewodnikami po tym świecie, a do publiczności z każdego zakątka teatru dochodziły strzępy kilkunastu sztuk Becketta, granych symultanicznie w całym budynku. Dziś, porządkując archiwa, z niejakim zdziwieniem znalazłem srebrną odznakę SZSP: „Za reaktywowanie Teatru 38”. No cóż, działacze byli elastyczni, bo spektakl był niewątpliwie sukcesem (nagrodzo-

ny na Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych), a my stworzyliśmy silną, ponad 20- osobową grupę.

I tak zostałem i ostałem się w Teatrze 38, aż do 1992 roku, kiedy to objąłem dyrekcję Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. Zresztą był to chyba czas najwyższy, gdyż dobijałem czterdziestki, a bycie w teatrze – jakby nie było – studenckim mogło zacząć przypominać starego harcerza w krótkich spodenkach w otoczeniu dziarskich zuchów.

Co pamięć emocjonalna wybiera z tamtych 13 lat kierowania Teatrem 38? Na pewno „Proces" Kafki, który graliśmy w czasach strajków studenckich, w roku 1981, na uczelniach, a potem – gdy stan wojenny zelżał – objeżdżaliśmy z nim wiele festiwali europejskich. Wyjeżdżając, za każdym razem czuliśmy oddech Wolności, a wracając – oddech celników, odbierających nam zakazanego Mrożka czy nieprzepisową ilość alkoholu. Było też w 1983 roku w L'Aquilii wspaniałe spotkanie z profesorem Janem Kottem (wyrzuconym przez ówczesny reżim z Polski) i jego dywagacje przy grappie na temat niezgłębionej istoty „Procesu" Kafki. Trzeba tu zaznaczyć, że od stanu wojennego dzięki prorektorowi do spraw studenckich Janowi Błońskiemu mogliśmy wznowić działalność przy UJ. Socjalistyczny Związek spisał diabelski pakt: niby oddał pomieszczenia Teatru 38, ale przyczaił się i tuż przed upadkiem komuny wyciągnął łapę „po swoje".

Ostatnie lata tułaliśmy się po różnych salach – od Rotundy po norę w piwnicach na Gołębiej. Dlatego dziś przechodząc Rynkiem, ze wzruszeniem patrzę, że szyld TEATR 38 jest znów na swoim miejscu. Jest to znak pamięci dla wszystkich, którzy tu tworzyli, byli odwiedzali i czekam, co tu się jeszcze wydarzy. Bo to magiczne miejsce kusi. Wiem coś

o tym. Zastanawiam się dlaczego tyle lat z uporem godnym lepszej sprawy staraliśmy się utrzymać w tym lokalu, dlaczego praktycznie bez zaplecza finansowego tworzyliśmy teatr, grając stały repertuar, jak teatr zawodowy. Tu w latach 80. wystawiłem m.in. prapremiery jednoaktówek Samuela Becketta, Herolda Pintera, „Audiencję" Vaclava Havla (wtedy jeszcze więźnia politycznego, a nie przyszłego prezydenta). Wszyscy byliśmy zapaleńcami. Pamiętam, że robiąc „Hamleta" zaprosiłem grupę plastyków – z malarzami Marianem Figlem i obecnym profesorem Stanisławem Tabiszem na czele – która zagrała trupę aktorską z Elsynoru, tworząc swoisty happening w spektaklu.

Dla jednych była to tylko przygoda, dla innych odskocznia do dalszej drogi artystycznej w szkole teatralnej, a dla jeszcze innych po prostu potrzeba bycia w grupie. Zresztą lata 80. to był też ten moment, ten czas, ta czarna dziura, gdzie spotkanie w teatrze, odizolowanie się od rzeczywistości, było oddechem. To też nas łączyło. Dzisiaj, gdy widzę wielu kolegów z Teatru 38 na scenach zawodowych, gdy widzę kolegów, którzy spełniają się w innych zawodach, wiem, że warto było.

Dla mnie to był kolejny przystanek w mojej teatralnej drodze, piękny i ważny przystanek. Czerpię z niego do dziś.

Piotr Szczerski

Piotr Szczerski. Biogram

Urodzony 2 lutego w 1953 r. w Krakowie, w rodzinie o wielopokoleniowych tradycjach teatralnych i aktorskich. W latach 1972-77 studiował w Uniwersytecie Jagiellońskim filologię polską, którą ukończył pod kierunkiem prof. Marii Podrazy – Kwiatkowskiej (1977). Absolwent Studium Krytyki Artystycznej (teatr) przy Instytucie Filologii Polskiej UJ (1979). Uczeń Tadeusza Kantora, u którego terminował w Teatrze „Cricot – 2". W 1980 r. podjął w krakowskiej Państwowej Szkole Teatralnej studia z zakresu reżyserii dramatu, które ukończył w Akademii Teatralnej w Warszawie, pod kierunkiem Zbigniewa Zapasiewicza (1984). Stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku (współpracował m.in. z zespołem Living Theatre).

W 1974 r. założył przy Krakowskim Domu Kultury „Pałac Pod Baranami" grupę teatralną „Judasz", która wystawiła jedyną premierę „Z butami do nieba", opartą na jego tekstach i przez niego wyreżyserowaną. W 1975 r. wraz z zespołem przeprowadził się do klubu AGH „Fantastron" – od którego grupa przyjęła nazwę. Reżyser i autor scenariuszy większości „fantastronowych" premier („Ślepcy", „Teatr zdegradowany", „Hocki-Klocki", „Nowe Wyzwolenie"). Od 1978 r. „Fantastron" funkcjonował pod patronatem Studenckiego Centrum Kultury „Pod Jaszczurami", w lokalu dawnego Teatru 38. Na bazie „Fantastronu" wraz z Markiem Pysiem, ongiś aktorem Teatru 38, przy poparciu i za zgodą części aktorów dawnego zespołu, reaktywował w 1979 r. Teatr 38, który zainaugurował swoją działalność spektaklem „Beckett", który wyreżyserował Szczerski wraz z Markiem Pysiem. Kierownik artystyczny Teatru 38 w la-



Piotr Szczerski

tach 1979-1992. W Teatrze 38 odtąd reżyserował aż do czasu rozwiązania teatru w 1992 r. wszystkie premiery („Beckett, „Nowe Wyzwolenie" – obie wspólnie reżyserowane z Markiem Pysiem, „Proces", „Hamlet", „Wariacja Pinterowska", „Kubuś Puchatek", „Fragmenty dramatyczne Samuela Becketta", „Audiencja", „Inne miejsca", „Podniesienie kurtyny", „Próby", „Tutam"). Piotr Szczerski był w „38" także aktorem. W latach 1979-1992 przy Teatrze 38 prowadził Studio Teatralne, przygotowujące adeptów sztuki teatralnej. W okresie, gdy Teatr 38 znajdował się w strukturach Uniwersytetu Jagiellońskiego prowadził także zajęcia fakultatywne dla studentów teatrologii UJ. Od 1 września 1992 r. dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Stefana Żeromskiego w Kielcach.

W 1984 r. debiutował w teatrze zawodowym, reżyserując w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej „Pamiętnik wariata" wg M. Gogola, a w 1988 r. w Teatrze Telewizji, spektaklem „Namiętności" wg M. Hłaski.

Wyreżyserował ponad 50 sztuk w polskich teatrach dramatycznych, w większości w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach: m.in. „Seans" Bogusława Schaffera (1992, prapremiera), „Miłość na Krymie" Sławomira Mrożka (1994), „Próby" Bogusława Schaffera (1996, nagroda za reżyserię na I Ogólnopolskim Festiwalu Komedii TALIA' 97), „Spotkamy się w Jerozolimie" Andrzeja Lenartowskiego (1996, prapremiera), „Ballady i romanse" Adama Mickiewicza (1998 , nagroda za reżyserię na XXIII Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska"), „Skąpiec" Moliera (1999), „Drugie zabicie psa" Marka Hłaski (2000), „Król Lear" Wiliama Szekspira (2001), „Bal wisielców" wg własnego scenariusza (2003, nagroda za scenariusz), „Iwona księżniczka

Burgunda" Witolda Gombrowicza (2004), „Przed sklepem jubilera" Karola Wojtyły (2005), „Kłopot Pana Boga" Jana Krzysztofczyka (2006), „Trzy jednoaktówki Samuela Becketta" (2006). „Mały Książę" Antoine'a de Saint Exupery-'ego (2009), „Mężczyzna wart zachodu" Rosemary Friedman (2011), „Happy Brithday" (2012). W innych teatrach reżyserował m.in. „Strategię dla dwóch szynek" Roymonda Cousse (1988, Stary Teatr), „Próby" Bogusława Schaeffera (1996, Teatr Współczesny w Szczecinie), „Ja Puchatek" A.A Milne'a (1990, Teatr Współczesny w Szczecinie), „Romeo i Julia" (2003, Teatr im. Jaracza w Olsztynie).

Odznaczony Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis" (2005), Złotym Krzyżem Zasługi (2006) i Nagrodą Miasta Kielce (2006).

INDEKS

Spis tresci

Fotoskład i łamanie

Krzysztof Woźniak

Indeks

Małgorzata Dziedzic

Korekta

Tomasz Skoczek

Fotografie archiwalne pochodzą
z Katedry Historii Teatru Wydziału Polonistyki UJ.
Prywatne zbiory udostępnili:
Stanisław Dziedzic, Jerzy Piekarczyk, Józef Lipiec, Piotr Szczerski
Reprodukcje fotografi, plakatów i programów: Natalia Roszkowska

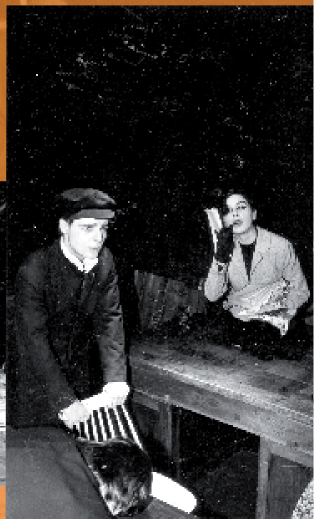
ISBN 978-83-63831-12-7

Printed in Poland











Prowincjonalna
Oficyna
Wydawnicza

ISBN: 978-83-63831-12-7